

Université de Montréal

Memoria y autoficción

**La figura del desaparecido en la obra de hijos de militantes políticos en
Argentina**

par

Juan Carlos Mildenberger

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de doctorat

en littérature

option études hispaniques

Mars 2018

© Juan Carlos Mildenberger, 2018

Résumé

Cette thèse considère l'importance de la mémoire et de l'autofiction dans l'œuvre littéraire et cinématographique des enfants de militants politiques en Argentine pendant les années soixante-dix. L'analyse se concentre sur le documentaire *Los rubios* (2003) d'Albertina Carri, et sur les romans *Los topos* (2014) de Félix Bruzzone et *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba. Ces auteurs, mais aussi d'autres auteurs de la même génération et des enfants de militants, abordent le passé de la dernière dictature (1976-1983) en se concentrant sur le personnage du « disparu ». En même temps, ils deviennent protagonistes de leurs propres histoires. La mémoire de membres de leurs familles et de survivants est nécessaire pour que les auteurs de ces œuvres sachent ce qui est arrivé à leurs parents disparus. L'autofiction devient une nécessité pour pouvoir élaborer leurs narrations, dans lesquelles se confondent la fiction, les faits réels et les données biographiques. L'autofiction des auteurs étudiés ici se distingue de l'autofiction canonique par un pacte de lecture différent. L'analyse tourne autour des concepts de mémoire et d'histoire, ce qui permet de voir la spécificité et la singularité avec laquelle les auteurs abordent le passé. L'œuvre culturelle, littéraire ou cinématographique, se constitue dans ces travaux comme un espace dans lequel le trauma est réélaboré. La remise en question de la mémoire du militantisme, les décisions des parents, la recherche de la propre identité, l'apparition de voix antérieurement ignorées ou peu écoutées sont des aspects qui apparaissent dans ces narrations. À travers leurs œuvres, les enfants de militants et/ou de disparus ont ouvert d'autres voies d'interprétation de la période la plus tragique de l'histoire argentine, en représentant d'autres mémoires et en évoquant un passé sur lequel tout n'a pas encore été dit.

Mots-clés : autofiction, mémoire, trauma, identité, histoire, Argentine, disparition forcée de personnes, des enfants de disparus, dictature, militantisme.

Abstract

This thesis considers the importance of memory and autofiction in the literary and audiovisual work produced by the children of the 1970's Argentinian political activists. Our analysis comprises the documentary *Los rubios* (2003) by Albertina Carri, the novels *Los topos* (2014) by Félix Bruzzone, and *La casa de los conejos* (2008) by Laura Alcoba. These authors, along with others from their generation who also had activist parents, reflect on the events that took place during the last Argentinian dictatorship (1976-1983) by focusing on the figure of the *desaparecido* (the missing person). At the same time, these authors present themselves as the protagonists of their own stories. The memories of family members and of political survivors become an instrumental tool for the authors to understand the fate of their missing parents. For these authors, autofiction becomes necessary if they are to elaborate their narratives, which merge fiction, biographical experiences and historical events. The autofictional work of the authors we study here proposes a different reading contract from the one usually established by canonical autofiction. Our analysis delves into issues related to memory and history, which reveal the specific and original way in which these works consider the past. Cultural, literary or audiovisual works become a space for the working through of historical trauma. These narratives problematize the past, questioning the memory of 1970s political activism, doubting their parents' decisions, searching for their own identities, and include voices that had been previously ignored. Through their work, the children of political activists and/or missing persons have opened new ways of considering one of the most tragic periods of Argentinian history, representing other memories and recalling a past about which not all has been told.

Keywords: autofiction, memory, trauma, identity, history, Argentina, forced disappearance, missing persons, children, dictatorship, political activism.

Resumen

Esta tesis considera la importancia de la memoria y de la autoficción en la obra literaria y cinematográfica de hijos de militantes políticos de la Argentina de los años setenta. El análisis se centra en el documental *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, y en las novelas *Los topos* (2014) y *La casa de los conejos* (2008) de Félix Bruzzone y Laura Alcoba, respectivamente. Estos autores, junto a otros de la misma generación y también hijos de militantes, abordan el pasado de la última dictadura (1976-1983) centrándose en la figura del desaparecido. Lo hacen, además, como protagonistas de sus propias historias. La memoria de familiares y sobrevivientes resulta necesaria para que los autores de las obras sepan qué ocurrió con sus padres desaparecidos. La autoficción se torna una necesidad para poder elaborar sus narraciones, en las que convergen ficción, hechos reales y datos biográficos. Las autoficciones de los autores estudiados aquí se distinguen de las autoficciones canónicas por el diferente pacto de lectura que en ellas subyace. El análisis gira en torno a los conceptos de memoria e historia, lo cual permite ver la especificidad y singularidad con la que abordan el pasado. La obra cultural, literaria o cinematográfica, se constituye en estos trabajos como un espacio en que se reelabora el trauma. El cuestionamiento a la memoria de la militancia, a las decisiones de los padres, la búsqueda de la propia identidad, la aparición de voces antes ignoradas o poco escuchadas son aspectos que, en mayor o menos medida, son evidentes en estas narraciones. A través de sus obras, los hijos de militantes y/o desaparecidos han abierto otras vías de interpretación del periodo más trágico de la historia argentina, representando otras memorias y evocando un pasado sobre el que todavía no está todo dicho.

Palabras clave: autoficción, memoria, trauma, identidad, historia, Argentina, desaparición forzada de personas, hijos de desaparecidos, dictadura, militancia.

Índice

Résumé	ii
Abstract	iv
Resumen	vi
Índice	viii
Introducción: autoficción en la posmemoria	1
Capítulo I. Memoria y contexto histórico	19
1.1 Violencia política y terrorismo de Estado.....	19
1.2 La agrupación H.I.J.O.S. y los “escraches”.....	34
1.3 Historia, memoria y trauma.....	38
1.4 Identidad en la posmemoria.....	58
Capítulo II. Autoficción: subjetividad y autorrepresentación	67
2.1 Autoficción: de la teoría a la práctica.....	67
2.2 Las autoficciones de “hijos” y el pacto autoficcional.....	97
Capítulo III. La memoria cuestionada: <i>Los rubios</i> de Albertina Carri	106
3.1 Razones de un documental intransigente.....	107
3.2 Una memoria de supermercado.....	114
3.3 Memoria y testimonio: una ruptura.....	128
3.4 La construcción de la identidad mediante la autoficción documental.....	140
Capítulo IV. Una mutación autoficcional: <i>Los topos</i> de Félix Bruzzone	150
4.1 Los hijos como “topos”.....	153
4.2 La autoficción como síntoma de la inestabilidad identitaria.....	156
4.3 Memoria y trauma en <i>Los topos</i>	170
Capítulo V. Testimonio y autoficción a través de una voz infantil: <i>La casa de los conejos</i> de Laura Alcoba	181
5.1 Una infancia clandestina.....	183
5.2 Memoria y trauma desde el exilio: una identidad indefinida.....	193
5.3 Alcoba y la autoficción testimonial.....	204
Conclusión	217
Bibliografía y filmografía	230

A mi familia, a mis amigos,
a los que siempre están cerca a pesar de la distancia.

Agradecimientos

Agradezco mucho y muy especialmente a James Cisneros y a Ana Belén Martín Sevillano, encargados de la dirección y codirección de mi tesis, por la inmensa generosidad y confianza con la que me han acompañado en este camino, por el tiempo que me han dedicado y por la amistad que hemos ido construyendo a lo largo de estos años. También agradezco mucho a los profesores Catherine Poupeney Hart, Anahí Alba de la Fuente, Javier Rubiera, Enrique Pato y Juan Carlos Godenzzi, por el enorme apoyo que me han brindado durante mi paso por la Universidad de Montreal. Quiero agradecer además a quienes fueron mis compañeros de estudios, y en especial a aquellos que se han transformado en mis amigos, por todo lo que hemos compartido y seguiremos compartiendo. Por supuesto, como siempre, gracias Amanda (por todo).

Introducción: autoficción en la posmemoria

En esta tesis abordaremos las obras autoficcionales de tres autores cuyos padres militaron activamente en los grupos de la guerrilla armada de los años setenta en Argentina. Analizaremos el documental *Los rubios* de Albertina Carri, y las novelas *Los topos* y *La casa de los conejos* de Félix Bruzzone y Laura Alcoba, respectivamente. Los tres autores elaboraron sus obras basándose en lo ocurrido en el país en los años anteriores y posteriores al golpe de Estado del 24 de marzo de 1976, sobre todo a través de la figura del detenido desaparecido. Carri confrontó la memoria elaborada en función de los testimonios de los sobrevivientes del terrorismo de Estado para dar cuenta de la existencia de otras memorias y de otros testimonios importantes para reconstruir lo ocurrido. Bruzzone, en *Los topos*, reflexiona sobre la búsqueda frenética de su propia identidad, de cuya inestabilidad da cuenta mediante sus constantes transformaciones como protagonista del relato, dando a entender la dificultad que afronta un hijo de desaparecidos a la hora de intentar estructurarla. *La casa de los conejos* constituye una autoficción de tipo testimonial. Laura Alcoba construye su novela como testigo de lo ocurrido en una casa operativa de la organización guerrillera Montoneros a la que pertenecía su madre. A diferencia de los otros autores, Alcoba construye su obra a través de la reelaboración de sus propios recuerdos sobre lo ocurrido y, además, no es hija de desaparecidos. Luego de la estadía en la casa en la que transcurre su narración, se exiliaría en Francia junto a su madre. En estas tres obras la ficción irrumpe de diferentes maneras, fundiéndose con los hechos reales, públicos o pertenecientes a las vidas de sus autores. El documental de Albertina Carri se convirtió en una obra pionera, en tanto abrió el camino a un número importante de obras culturales pertenecientes a hijos de militantes y/o desaparecidos

que van a modificar, en mayor o menor medida, el relato del pasado que se había instaurado en la Argentina durante las décadas previas. Estas obras están articuladas desde posturas subjetivas, diferentes, novedosas e inéditas. Nos referimos a obras como las películas *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, *El premio* (2010) de Laura Marcovitch, *Infancia clandestina* (2013) de Benjamín Ávila; y a textos literarios como *76* y *Los topos* (ambos de 2008) de Félix Bruzzzone, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Perez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urendo Raboy, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon, entre otras. Algunas de las historias narradas se sitúan en el pasado, en el contexto de la época en el que ocurrieron los hechos: este es el caso de la novela *La casa de los conejos* y de las películas *Infancia clandestina* y *El premio*. *Pequeños combatientes* es una novela que transcurre después de la desaparición de los padres de su autora, mientras ella y su hermano aún eran niños. Otras obras se ubican en el presente: las novelas *Los topos* y el documental *Los rubios*. En algunas hay aspectos muy novedosos, como en la novela *Soy un bravo piloto de la nueva China*, en la que aparece un personaje representando a un represor que brinda su propia mirada sobre el pasado que lo tuvo como protagonista, algo inédito en una obra de un hijo de desaparecidos (Blejmar 2014, 170). En el cuento “2073” del libro *76*, un hijo se reencuentra en el futuro con su padre desaparecido. *Diario de una princesa montonera* adopta, como su propio título indica, la forma de escritura de un diario. Todas estas obras tienen en común el haber sido realizadas por hijos de militantes y abordar el tema del recuerdo y la memoria desde ángulos diferentes a los acostumbrados al tratar lo ocurrido en los años de la dictadura.

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 inauguró el periodo más trágico de la historia argentina. Los militares que tomaron el poder habían llegado, en teoría, para reestablecer el orden ante el caos de violencia política que se vivía en el país. Los atentados y secuestros llevados a cabo por la guerrilla revolucionaria, principalmente por la organización Montoneros, y la represión desde el propio Estado democrático mediante la Alianza Anticomunista Argentina, conocida como la Triple A, además de serios problemas económicos que afectaban al conjunto de la población habían sumido al país en una situación desesperante. Gran parte de la ciudadanía argentina, habituada a la interrupción de gobiernos democráticos por intervenciones militares, fue condescendiente con la llegada de los dictadores al poder, y eso implicó enormes riesgos para los grupos guerrilleros, ya que creyeron que contarían con un apoyo de la población que, en realidad, nunca existió ni existiría. Contrariamente a lo que se esperaba, aunque de forma clandestina, el gobierno de facto continuó lo que antes del golpe había comenzado la Triple A: la persecución y asesinato de los militantes de la izquierda revolucionaria. Quienes llegaron al poder como restauradores del orden perdido se convirtieron inmediatamente en ideólogos y ejecutores de un terrorismo ejercido desde el Estado, con consecuencias sin precedentes en el país, debido a la magnitud y naturaleza de los crímenes cometidos. A la detención de personas mediante operaciones clandestinas siguió la tortura, el asesinato y la desaparición de los cuerpos de las víctimas. La figura del detenido desaparecido quedó asociada al periodo de la dictadura argentina, transformándose en un símbolo de esa época histórica, tanto en la Argentina como fuera de ella. A los crímenes citados, podemos agregar otro, también característico de la política represiva estatal, la apropiación de bebés nacidos de militantes en cautiverio y adoptados

ilegalmente, en la mayoría de los casos por cómplices de la dictadura. Las madres biológicas eran mantenidas con vida hasta el momento del parto para luego ser asesinadas y sus cuerpos desaparecidos.

Las desapariciones, así como la incertidumbre sobre dónde se encontraban los detenidos, hicieron que familiares y amigos comenzaran a buscar información sobre su paradero, siempre con resultados negativos. En el contexto de la época era difícil imaginar lo que realmente estaba sucediendo. La ausencia de los detenidos, y posteriormente de sus cuerpos, mantenía la ilusión de poder recuperarlos con vida. Las madres que buscaban a sus hijos (los militantes, en general, eran muy jóvenes) se dieron cuenta de que eran muchas las mujeres que se encontraban en la misma situación, por lo que comenzaron a reunirse y a organizarse para que la búsqueda resultara más efectiva. Así nació, en plena dictadura, la Asociación de Madres de Plaza de Mayo, hoy conocida y reconocida internacionalmente. Un grupo de mujeres osó desafiar públicamente a una dictadura despiadada que ejercía el poder con impunidad absoluta. A pesar de que algunas de ellas también fueron secuestradas, asesinadas y desaparecidas, las demás siguieron adelante. La también conocida Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo no solo ha reivindicado el derecho a conocer el paradero de sus hijos e hijas desaparecidos, sino también lo que ocurrió con los hijos de estos. De un estimado de quinientos bebés apropiados ilegalmente, ciento veintisiete de ellos han sido encontrados e identificados hasta febrero de 2018.

En 1982, el entonces presidente de facto, Leopoldo Fortunato Galtieri, decidió recuperar por la fuerza las Islas Malvinas, situadas al sur del país, gobernadas por Inglaterra.

En principio, la maniobra constituyó un intento de los militares argentinos de perpetuarse en el poder. Sin embargo, la derrota en la guerra, con el saldo de una gran cantidad de soldados conscriptos muertos en combate, fue el episodio que paradójicamente abrió las puertas al llamado a elecciones y al retorno de la Democracia, que se concretaría en 1983. Raúl Ricardo Alfonsín, perteneciente al Partido Radical, rival histórico del Peronismo, sería el primer presidente electo luego de la dictadura. Ante el conocimiento de la represión ilegal y la falta de información sobre los desaparecidos, Alfonsín impulsó la formación de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) con el objeto de investigar los crímenes y violaciones de los Derechos Humanos cometidos durante el terrorismo de Estado. El ya clásico libro titulado *Nunca Más* (1984) constituyó el informe final de la CONADEP. La esperanza de los familiares y amigos de encontrar con vida a los desaparecidos se fue diluyendo ante la certeza de que habían sido asesinados durante las detenciones clandestinas. En Argentina funcionaron una gran cantidad de centros clandestinos de detención y exterminio en los cuales se llevaron a cabo crímenes de una magnitud y naturaleza nunca antes vistos en el país. En una medida sin precedentes, el presidente Alfonsín ordenó someter a juicio a los principales responsables del régimen dictatorial, en lo que se conoce como Juicio a las Juntas y que se llevaría a cabo en 1985. Cabe destacar que los organismos de derechos humanos, fundamentalmente el de las Madres de Plaza de Mayo, fueron vitales para el Juicio, en tanto dieron a conocer e instauraron públicamente el problema de los desaparecidos (Vezzetti 2002, 131). El *Nunca más* constituyó la base para llevar adelante la acusación y para que los principales responsables de los crímenes fueran condenados. Los testimonios y la narración de los crímenes no solamente sirvieron para que se conociera masivamente lo sucedido, sino que además tuvieron el valor de prueba para ser presentados ante la ley (28). Incluso el fiscal,

Julio César Strassera, pronunció la frase “nunca más” al finalizar su alegato. Desde el primer momento, dicha consigna representaba la intención de “*no olvidar lo que no debe repetirse*” (Vezzetti 2002, 30, cursivas en el original). Ante la debilidad de las instituciones de la nueva democracia y la amenaza constante de los militares, que se veían amenazados por futuros procesos judiciales, Alfonsín optó por negociar y promulgó leyes que determinaron la libertad de todos los acusados, lo cual ocasionó el consecuente descontento de gran parte de la población, fundamentalmente de los familiares y amigos de las víctimas, y de las organizaciones de Derechos Humanos. Más tarde, el presidente peronista Carlos Saúl Menem, sucesor de Alfonsín, indultaría a militares y guerrilleros, con lo que los crímenes cometidos quedarían impunes. En 2003, bajo la presidencia de otro peronista, Néstor Carlos Kirchner, se anularían las “leyes del perdón” y los indultos, y los militares volverían a ser encausados y condenados.

El Juicio a las Juntas, la publicación del *Nunca más*, el retorno al país de muchos exiliados, los informes de la prensa, la producción cultural (cine, literatura, teatro, etc.) fueron dando a conocer paulatinamente lo que realmente había ocurrido durante la dictadura. Ya no se podía desconocer lo sucedido, ni mucho menos justificarlo. Las secuelas del terrorismo de Estado fueron muchas, algunas todavía vigentes. Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y posteriormente la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) se convertirían en emblemas del reclamo permanente de justicia y castigo a los culpables.

Tras los años de silencio y represión impuestos por los militares, el advenimiento de la democracia dio lugar a una cantidad inusitada de manifestaciones artísticas de todo tipo. La literatura, el cine, el teatro, las artes plásticas y la música abordaron temas relacionados con la dictadura y sus crímenes. Se multiplicaban las canciones de protesta y se incrementó notoriamente lo que luego se conocería como “rock nacional”. Este tipo de música había tenido un espaldarazo inesperado como consecuencia de la guerra de Malvinas y la prohibición en el país de difundir música en inglés a raíz del conflicto. El cine fue de vital importancia para la toma de conciencia de lo que había estado sucediendo en Argentina. Algunas películas estrenadas poco después de finalizar la dictadura abordaron la violencia ejercida contra los prisioneros políticos. La película *La historia oficial* de Luis Puenzo, estrenada en 1985, el año del Juicio a las Juntas, dio a conocer internacionalmente uno de los crímenes más abominables cometidos durante la represión ilegal, el del robo de bebés nacidos en cautiverio y la adopción ilegal de los mismos por los propios militares y sus cómplices. *La historia oficial* fue la primera película argentina en recibir un Premio Óscar, con lo que se transformó en un medio masivo y muy efectivo de difundir lo que había ocurrido en la Argentina de la dictadura. *La noche de los lápices*, película de Héctor Olivera de 1986, da cuenta de la detención, tortura, muerte y desaparición de un grupo de estudiantes secundarios de la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. La película cuenta la historia de un grupo de adolescentes que luchaba por la recuperación de un boleto estudiantil con el que obtenían un descuento importante para los viajes en colectivo, y que había sido eliminado durante la presidencia de Isabel Perón, en 1975. De diez estudiantes, solamente cuatro recuperaron la libertad. Los demás permanecen desaparecidos. Pablo Díaz, uno de los sobrevivientes, dio testimonio de lo que les había sucedido durante el Juicio a las Juntas de

1985. De esta manera, el cine se transformaba en un modo de comunicar masivamente lo que durante los gobiernos militares se silenció a través de la censura y la manipulación de los medios. El transcurso del tiempo no hacía más que revelar la magnitud del horror que se había vivido en Argentina mientras la mayor parte de la población, por desconocimiento o por miedo, había continuado con sus vidas cotidianas como si nada hubiera estado ocurriendo. Esto último puede entenderse, al menos en parte, como consecuencia del control de la información que se difundía.

Poco a poco, los testimonios de los sobrevivientes se fueron transformando en un modo privilegiado de acceso a lo que había sucedido. La versión oficial de la dictadura sobre la guerra contra la subversión fue cuestionada con pruebas irrefutables. Las huellas físicas y psicológicas que las torturas dejaron sobre muchos de esos sobrevivientes eran notorias. Fueron precisamente los testimonios recogidos por la CONADEP y el *Nunca más* los que permitieron conocer la verdad y condenar a los culpables en el Juicio a las Juntas. Nadie podía estar más cerca de la verdad sobre lo sucedido y dar cuenta de ello que los sobrevivientes de los campos de exterminio. Por otro lado, los crímenes nunca fueron desmentidos por los militares, quienes justificaban su actuación al decir que se había librado una guerra en defensa de la patria. Con el paso del tiempo, los testimonios de los sobrevivientes fueron consolidando una forma particular de recordar lo sucedido, un tipo de memoria basado fundamentalmente en la idealización de las víctimas del terrorismo de Estado. Los enfrentamientos armados entre las diversas facciones peronistas antes del golpe de 1976 se transformaron en un tema tabú, y generalmente “olvidado” o dejado en segundo plano, ante la magnitud de lo sucedido posteriormente. Cualquier mención a la lucha armada, a los

secuestros, asesinatos y atentados ocurridos antes del golpe de Estado, podía interpretarse como una justificación de los crímenes de la dictadura. Cuando el escritor Ernesto Sábato mencionó dos tipos de terrorismo en el prólogo de la versión original del *Nunca más* (1984), se le cuestionó la supuesta equiparación de ambos bandos (militares y guerrilleros), pese a que, como veremos posteriormente, la simple lectura de dicho prólogo desmiente esa idea. Poco a poco se fue instalando la llamada “teoría de los dos demonios”, que de algún modo imposibilitaba objetar las acciones de la guerrilla durante el periodo democrático que precedió a la dictadura. Por lo tanto, la memoria de los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención fue conformando una forma de recordar hegemónica, que ponía a las víctimas del genocidio argentino en un lugar idealizado, el de una generación imposible de cuestionar, que sacrificó sus vidas por el bien común, cuando en realidad la organización guerrillera Montoneros, a la que pertenecían muchos de los desaparecidos, no proyectaba realizar elecciones libres ni establecer un gobierno democrático, sino tomar el poder en nombre de una potencial revolución. (Leis 2012, 54)

Las leyes del perdón promulgadas por Alfonsín y los indultos de Menem no hicieron más que favorecer la consolidación de una memoria hegemónica, impulsada desde la militancia de izquierda. La libertad de los ideólogos y ejecutores de la desaparición de personas constituyó una grave afrenta para los familiares de las víctimas y para los organismos de derechos humanos. La democracia, en la que habían depositado la esperanza de obtener justicia, los estaba traicionando. La gravedad de estos hechos y la impunidad dejaban una vez más en segundo plano lo ocurrido antes de la dictadura: las acciones de la guerrilla revolucionaria y las de la Triple A, responsable de la creación de los primeros centros

clandestinos de detención y exterminio en el país (Calveiro 1998, 27). El trauma de sobrevivientes y familiares de desaparecidos hizo muy difícil que ciertos temas pudieran ser tratados con rigor o en detalle. La memoria de los militantes prefería omitir ciertos sucesos que tenían que ver con la violencia de los grupos de izquierda (atentados mortales, secuestros y ejecuciones). Los testimonios de militantes sobrevivientes se erigieron en la única vía legítima de abordar el pasado y de construir una memoria prácticamente incuestionable, afianzada en todos los sectores de la izquierda argentina y en parte de la población. Vezzetti denominó “memoria montonera” (2002, 30) a esta forma de recordar el pasado, en tanto se edificó principalmente a través del relato, inevitablemente sesgado, de uno de los bandos que había tenido protagonismo en la lucha armada revolucionaria (30-31). Graciela Fernández Meijide, ex integrante de la CONADEP y madre de un hijo desaparecido la denomina “memoria fijada” o “memoria testimonial” (2013, 203). En efecto, los relatos de la agrupación Montoneros proclamaban el heroísmo de sus integrantes, acreditándose el hecho de haber aportado a la lucha política a los militantes más comprometidos y el haber sufrido el mayor número de víctimas (Vezzetti 2002, 204). Esta elaboración de una memoria sin fisuras, en el que la humanidad de las víctimas quedaba soslayada frente al compromiso político, comenzó a ser cuestionada por algunos de los propios hijos de desaparecidos. Estos cuestionamientos se produjeron principalmente a través del cine y de la literatura. La entrada de los hijos de militantes y desaparecidos en la escena pública coincidió además con la publicación de novedosos trabajos de investigación sobre la memoria (Arfuch, Jelin, Sarlo, Vezzetti, Leis, Fernández Meijide, Hilb, entre otros).

En 2003, Albertina Carri estrenó el documental *Los rubios*, pionero en cuanto al cuestionamiento de la memoria montonera o militante. La película provocó una gran cantidad de debates y polémicas por la forma en que se desafiaba ese modo idealizado de abordar el pasado, es decir, la memoria hegemónica a la que nos referimos previamente. Las polémicas sobre la película giraron en torno a una supuesta despolitización del secuestro de los padres de la cineasta debido a cómo se representa en la película y al uso que se hace de los testimonios de los ex militantes. Al dejar esos testimonios expresamente en segundo plano, Carri sostiene que la historia no es propiedad de un grupo determinado y que existen diversas posibilidades de abordar el pasado y la memoria. Por ese motivo, dichos testimonios no fueron omitidos del documental, sino intencionalmente incluidos para luego ser ubicados en un lugar marginal. De esa manera, Carri demostraba públicamente su desinterés por un tipo de relato que venía repitiéndose desde la recuperación de la democracia. Como sugiere Elizabeth Jelin, “El pasado que se rememora y se olvida *es activado en un presente y en función de expectativas futuras*” (2002, 18, mis cursivas). Creemos que esta afirmación ilustra ajustadamente las motivaciones de Carri para la elaboración de su película. Como veremos en este trabajo, esa idea está también presente en la obra de muchos de los autores cuyos padres o seres queridos desaparecieron a manos del terrorismo de Estado. La experiencia de la orfandad de Carri y sus consecuencias la lleva a cuestionar algunas decisiones de sus padres ligadas a la militancia política. De ahí su rechazo a un tipo de testimonio monocorde que ha escuchado desde su niñez y que no le ha respondido todos los interrogantes que tiene sobre los motivos que llevaron a sus padres a privilegiar la lucha política en detrimento de la seguridad y el futuro de sus tres hijas pequeñas.

Como afirmamos antes, la mayoría de los escritores y cineastas de esta generación eran muy pequeños en el momento de los secuestros y desapariciones. La imposibilidad de acudir a la propia memoria, ya que simplemente no tenían recuerdos sobre lo ocurrido, obligó a muchos de ellos a acudir a la memoria de familiares y amigos de sus padres para ir conformando una interpretación propia sobre lo sucedido, una memoria mediada por la memoria de otros. Marianne Hirsch denominó “posmemoria” (2012, 19) a ese modo de abordar el pasado mediante recuerdos ajenos. Este aspecto implica necesariamente la intervención de la imaginación para poder subsanar la carencia de recuerdos propios, aunque también para interpretar aquellos acontecimientos transmitidos por otras personas, en muchas ocasiones víctimas de diversos traumas que podrían haber condicionado sus relatos. Es la imaginación la que ineludiblemente va a permitir completar historias, responder preguntas e intentar cubrir los vacíos en la propia memoria. Esa irrupción de la imaginación implica necesariamente la existencia de ficción en las memorias de estos “hijos”¹, ya que fueron conformándose mayormente mediante recuerdos de otros. Uno de los objetivos de esta tesis es el de demostrar que la autoficción se convirtió en una necesidad para estos escritores y cineastas, cuyas obras demuestran otras posibilidades de abordar la memoria, el trauma y la propia identidad, siempre con el suceso de la desaparición como eje de sus historias. Por lo tanto, podemos referirnos a las obras de estos autores como autoficciones de la posmemoria. La necesidad de acudir a la autoficción se fundamenta precisamente en la relación particular que estos autores mantienen, como generación y también subjetivamente, con la propia memoria sobre un pasado del que fueron víctimas.

¹ Para facilitar la lectura, en adelante nos referiremos a los hijos de desaparecidos y/o militantes que incursionaron en la creación artística como “hijos”, para diferenciarlos del resto de los hijos de desaparecidos, y de la agrupación H.I.J.O.S.

La aparición de la autoficción como género literario es todavía relativamente nueva, sobre todo en América Latina. Si bien podemos afirmar que existen textos autoficcionales anteriores a la acuñación del neologismo, es cierto que su irrupción en 1977 provocó una puesta en cuestión de las escrituras autobiográficas y sus fronteras. Fue el escritor francés Serge Doubrovsky quien creó el neologismo y presentó una primera definición de la autoficción en la contratapa de su novela *Fils*. En 1975, Philippe Lejeune había publicado *El pacto autobiográfico*, mediante el cual se establecía como exigencia que en la autobiografía existiera una correspondencia nominal entre autor, narrador y personaje principal del texto, además de un compromiso de fidelidad del escritor para con el lector. Es decir, el autor de una autobiografía no podía incluir aspectos ficcionales en su texto. Todo lo publicado debía ser fiel a la realidad de la vida del autor en cuestión. Esta presencia de un pacto autobiográfico contrastaba con el pacto implícito en la novela autobiográfica, es decir el pacto novelesco o de ficción, con lo que la frontera entre ambos tipos de escritura quedaba definida, al menos en teoría, con bastante precisión. Por otra parte, para que una autobiografía tenga sentido, el autor debe ser previamente conocido por sus lectores. La novela autobiográfica también exige ese (re)conocimiento de la biografía del escritor para que el lector pueda determinar al menos el grado de autobiografismo del relato (Alberca 2007, 99). La aparición de la autoficción alertó sobre la presencia de una buena cantidad de textos que no responden a ninguno de los pactos de lectura mencionados (54). Aunque en la autoficción la coincidencia nominal también es requisito del género, el autor de autoficciones no necesita ser previamente conocido, como sí sucede en los otros dos tipos de escritura aludidos. La autoficción permite inventar una historia a partir de la propia vida para construir una narración de acuerdo con las intenciones

del autor (128). En estos textos, el lector nunca podrá dilucidar con claridad dónde termina la realidad y dónde comienza la ficción. Se presenta así una diferencia característica de la autoficción con respecto a los otros géneros que hablan de la experiencia del sujeto en primera persona. El autor se esconde en su propio texto, las estrategias de escritura buscan difuminar los límites entre lo referencial y lo ficcional. En consecuencia, la autoficción exige un pacto de lectura diferente a los citados anteriormente. Alberca sugiere la presencia de un “pacto ambiguo” (2007, 65), concepto que refleja acertadamente la relación que se establece entre autor y lector en este tipo de textos. La simulación y la ambigüedad en obras en las que el autor se presenta como protagonista de su propia historia, incluso con su propio nombre, estableciendo intencionalmente límites difusos entre realidad y ficción, entre hechos reales e inventados sobre su propio pasado, son los aspectos distintivos de este género con respecto al resto de las escrituras autobiográficas.

En esta tesis intentaremos demostrar no solamente que la autoficción es el género que predomina en la narrativa de “hijos”, sino también que, en su conjunto, esta narrativa presenta un tipo de autoficción con características propias, ya que el núcleo del relato suele centrarse en torno a la figura del desaparecido. Estas autoficciones se diferencian de las canónicas también por la conformación involuntaria o no prevista de un grupo con aspectos compartidos por todos sus integrantes, como la pertenencia a la misma generación, un pasado trágico común y el abordaje de lo ocurrido durante la dictadura mediante la creación artística y el protagonismo como personajes de sus historias. Por otra parte, el pacto de lectura que proponen las obras de “hijos” también es diferente de los vistos anteriormente. Habíamos distinguido el pacto autobiográfico del novelesco, y estos a su vez del pacto ambiguo característico de las

autoficciones. En las narraciones de “hijos”, el pacto de lectura no puede considerarse “ambiguo” en el sentido propuesto por Alberca. Estos autores acuden a la autoficción, aunque en sus obras las fronteras entre ficción y biografía resultan menos difusas que en las autoficciones canónicas. Vale recordar que para los “hijos” apelar a la ficción constituye más una necesidad que una elección, esencialmente por la falta de recuerdos propios, aunque también por los temas que abordan. A algunos de ellos los conocemos como figuras públicas, tanto por ser hijos de desaparecidos como por sus obras. En ciertos casos conocemos parcialmente sus historias como consecuencia de la gran cantidad de publicaciones de prensa, documentales y textos que dieron a conocer lo ocurrido luego de finalizada la dictadura. La ficción en estas obras aparece como una alternativa a la carencia de recuerdos. En esta tesis propondremos llamar “pacto autoficcional” al que surge de las obras de los “hijos”, precisamente porque la autoficción queda al descubierto desde el principio. Sabemos que, en la mayoría de los casos, no vivieron sus historias de la manera en que las están narrando, sino que las fueron construyendo a través de testimonios, publicaciones y relatos familiares. Podríamos afirmar que el objetivo principal de estos autores es el de dar a conocer otros modos de abordar las memorias mediante ficciones basadas en hechos reales o en las que aspectos de la propia vida devienen insoslayables.

Veremos entonces la importancia de la memoria para la creación autoficcional, entendiéndola como un trabajo, como una elaboración de aspectos importantes del pasado personal y familiar desde una mirada ubicada en el presente. Esta distancia temporal nos permite advertir sus imperfecciones y la imposibilidad de certezas. La memoria de terceros fue crucial para la transmisión de lo ocurrido. Veremos que en todos estos aspectos de la memoria

se encuentran las razones por la que nos referimos a las narraciones de “hijos” como autoficcionales. También podremos observar cómo la creación artística les permitió confrontar el trauma, proponer otras memorias y cuestionar la propia identidad, entendida también como una elaboración y a su vez interrelacionada con el resto de los aspectos mencionados.

En el Capítulo I veremos la importancia de la memoria para abordar algunos hechos claves ocurridos antes, durante y después de la dictadura de 1976-1983. En el contexto de esa dictadura se originaría la figura del “desaparecido”, la que se convertirá en el *leitmotiv* de las creaciones autoficcionales de los “hijos” de los militantes de los años setenta. Para ellos, poder abordar ese pasado implicó la necesidad de confrontar los traumas asociados a las desapariciones, acudir a memorias de familiares y sobrevivientes, tratar de comprender las decisiones de sus padres en el contexto de la lucha armada, y al mismo tiempo, trabajar sobre la propia identidad como protagonistas involuntarios de una historia que tuvo consecuencias determinantes en sus vidas.

En el Capítulo II precisaremos qué es la autoficción, sus orígenes, y fundamentalmente las características que la diferencian de otros tipos de escrituras autobiográficas. Para ello acudimos a los teóricos más reconocidos y confrontamos sus definiciones y opiniones, resaltamos sus acuerdos y desacuerdos sobre los alcances de este género. Ese trabajo se fundamentó en la necesidad de despejar dudas sobre el carácter autoficcional de las obras de “hijos”, aunque al mismo tiempo nos permitió destacar algunas características bien definidas de las mismas. Fueron esas particularidades las que nos posibilitaron referirnos a las autoficciones de “hijos” como una tipología del género que se diferencia de las autoficciones

canónicas, por el protagonismo de los autores en sus narraciones con la desaparición forzada de personas como tema central, aunque también por la existencia de un pacto de lectura singular.

En el tercer capítulo analizaremos el documental *Los rubios* de Albertina Carri. Veremos por qué consideramos a *Los rubios* como una película pionera que permitiría la posterior aparición de otros modos de abordar el pasado argentino marcado por la violencia política y el terrorismo de Estado. Carri confrontó y cuestionó un tipo de memoria que idealizaba la militancia y las víctimas del terrorismo de Estado, permitiendo la aparición de otras voces, de algún modo censuradas o autocensuradas por la hegemonía de una forma de recordar instaurada por los sobrevivientes de los campos clandestinos de detención, los familiares de los desaparecidos y algunos organismos de defensa de los Derechos Humanos.

En el Capítulo IV podremos observar cómo, a través de su novela *Los topos*, Félix Bruzzone destaca la inestabilidad identitaria que afecta a los hijos de desaparecidos. Con la desaparición de sus padres como telón de fondo del relato, el autor elabora una obra en la que la mutación constante de la identidad del personaje principal da cuenta de una búsqueda frenética de la misma. Veremos además que Bruzzone apela al humor y la ironía para referirse a un tema tan delicado como el de la desaparición forzada de personas y a organismos como H.I.J.O.S., aspecto que consideramos novedoso, sobre todo en la obra de un hijo de desaparecidos.

En el quinto y último capítulo, vamos a analizar la novela *La casa de los conejos* de Laura Alcoba, en la que la autora aborda un periodo de su infancia que compartió con su madre y otros militantes en una casa operativa de la organización Montoneros, antes y después de la concreción del golpe de Estado de 1976. En esta novela Alcoba narra lo ocurrido en esa casa, da cuenta del temor reinante en el contexto de la época y de la desconfianza con respecto a cualquiera que no perteneciera a la organización, por los riesgos que implicaba ser descubiertos. Pese a ser una niña de corta edad, Alcoba tendrá responsabilidades importantes en relación con la vigilancia y la seguridad, por lo que queda de manifiesto la presión que debían soportar los hijos e hijas de los militantes de esa época, ya que un mínimo error podía significar la detención o muerte de sus propios padres y de otros integrantes de los grupos con los que convivían.

Capítulo I. Memoria y contexto histórico

1.1 Violencia política y terrorismo de Estado

El estudio de la obra cultural producida por los hijos de militantes de izquierda y de desaparecidos durante la última dictadura que ejerció el poder en Argentina (1976-1983) requiere de una puesta en contexto de las circunstancias históricas previas y posteriores al golpe de Estado del 24 de marzo de 1976. Los militares responsables de la instalación del gobierno de facto denominaron a este periodo “Proceso de reorganización nacional”, en tanto el país se encontraba sumido en un caos político e institucional, y, en teoría, los militares golpistas serían los encargados de restablecer el orden. Sin embargo, al periodo democrático, convulsionado por la violencia política y el caos económico, seguiría el de la represión ilegal ejercida desde el propio Estado mediante la implementación de un plan sistemático que comprendía la detención, tortura, asesinato y desaparición de los cuerpos de los prisioneros políticos. La figura del detenido-desaparecido de esta época ocupa un lugar esencial en las obras de algunos autores cuya obra gira habitualmente en torno a la desaparición de sus propios padres. En estas obras se presentan narrativas que fusionan ficción, hechos reales y aspectos de la biografía de dichos autores. En consecuencia, estas historias también tienen en común la pertenencia a la autoficción, un género que trasciende el ámbito de la literatura y que puede encontrarse en diversas propuestas artísticas, como el cine, el teatro, el cómic, y también en los nuevos tipos de escrituras surgidas de las redes sociales virtuales (blogs, facebook, entre otras). Las narraciones autoficcionales de “hijos”, particularmente las primeras, surgieron en un momento histórico signado por un modo de recordar que idealizaba

la militancia política de los años setenta y sublimaba el recuerdo de las víctimas desaparecidas como consecuencia del terrorismo de Estado. La aparición de estas obras es todavía muy reciente y podríamos identificar el año 2003 como un momento de quiebre con respecto a los modos imperantes de abordar el pasado, a raíz del estreno del documental *Los rubios*, de Albertina Carri, al que volveremos posteriormente. Es precisamente en un artículo sobre *Los rubios* en el que Gabriela Nouzeilles enumera una serie de interrogantes con respecto a los modos de recordar que las obras de algunos de los “hijos” discuten:

What kind of politics of memory is possible today? How can one maintain an ethical stand and a claim for justice when historical truth is being questioned as such? What kind of political responses are possible in societies in which spectacular images of pain and violence have become part of a mass media-driven circus? (2005, 263)

La entrada en el campo cultural de un grupo de escritores, cineastas y artistas de diversas disciplinas, pertenecientes a una misma generación y con el pasado marcado por la desaparición de los padres, supuso un modo diferente de abordar la memoria. Las obras de este grupo generacional tienen en común la temática y el hecho de que los autores suelen ser también personajes de sus narraciones. En ellas, sus autores afrontan un pasado traumático a través de recuerdos, propios o de los miembros de sus familias, de amigos y compañeros de militancia de sus padres, de sobrevivientes de los campos clandestinos de detención y de testigos de los procedimientos ilegales que se llevaban a cabo para capturar a los integrantes de la guerrilla. A todo esto podemos añadir la información difundida paulatinamente a través de los medios de comunicación y la gran cantidad de publicaciones sobre el tema.

Las obras de los “hijos” ponen en evidencia otros modos de recordar, otras memorias, que necesitaron del paso del tiempo para poder ser expresadas, así como de un contexto social

receptivo que estuviera preparado para escucharlas. El trabajo con las memorias supuso diversas tomas de posición y puntos de vista sobre el pasado, la militancia de sus padres y la lucha armada. En consecuencia, veremos la importancia de diversos tipos de testimonio en la gestación de estas memorias alternativas, además de la presencia del trauma subyacente como consecuencia de lo ocurrido y la posibilidad de su elaboración a través de la creación artística. De todo ello surgirá la reflexión sobre la importancia de la propia identidad, concebida como una construcción dinámica, permanente, en estrecha relación con la memoria y con ese abordaje voluntario del propio pasado, aunque filtrado siempre por una mirada crítica ubicada en el presente.

Los diversos grupos guerrilleros que actuaron en la década del setenta en Argentina, entre los que destaca el de Montoneros, se conformaron mayoritariamente en torno al Peronismo, movimiento político surgido a mediados de la década del cuarenta. Su líder, Juan Domingo Perón, se transformaría posteriormente en la personalidad más importante e influyente de la política argentina del siglo XX. Perón había sido uno de los militares del grupo que participó en el golpe de Estado de 1943, para derrocar al entonces presidente Ramón Castillo. Luego ocupó diversos cargos de gobierno, hasta ser elegido presidente del país en elecciones democráticas, durante el periodo 1946-1952. Más tarde sería reelegido para un segundo mandato, que fue interrumpido en 1955 por un nuevo golpe de Estado, denominado por sus ejecutores como “Revolución libertadora”. Con Perón en el exilio, su partido se mantuvo proscripto hasta 1973, año en que el líder político regresa a la Argentina, luego de las elecciones de mayo que llevaron al gobierno al peronista Héctor José Cámpora, al que sucedería el propio Perón en octubre del mismo año (Vezzetti 2009, 75). Perón ocuparía el

cargo hasta su muerte, el 1 de julio de 1974. Todo esto ocurría en un contexto internacional marcado por la Guerra Fría entre Estados Unidos y la Unión Soviética, y con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, acontecimiento que inspiraría la formación de diversos grupos armados de un amplio espectro ideológico que desde entonces comenzaron a actuar en gran parte de Latinoamérica.

A mediados de los años setenta se produjo una oleada de revoluciones y movimientos nacionales, ligados con la crisis de legitimidad de la hegemonía norteamericana que acompañó su derrota en Vietnam. Se trató de movimientos de características diversas, que oscilaron entre proyectos nacionales de corte democrático hasta propuestas más radicales de orientación socialista, comunista o trotskista. Estos tuvieron una expresión particularmente importante en América Latina y se podrían englobar, genéricamente, en propuestas de corte nacional, popular y socialista, opuestas al modelo que pretendía liderar EE.UU. en el continente. (Calveiro 2006, 364-365)

En Argentina fue crucial la figura de Perón para la conformación de diversas organizaciones armadas. En 1970 Perón apoyó abiertamente el uso de la violencia revolucionaria (Calveiro 1998, 15), aunque más tarde calificaría a los guerrilleros como “agentes del caos” (16). Su relación fue especialmente conflictiva con Montoneros, agrupación que, junto con la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), tendría un protagonismo importante en la violencia armada previa al golpe de Estado, en el transcurso de la democracia peronista.

Durante los primeros años de actividad, entre 1970 y 1974, la guerrilla tendía a seleccionar de manera muy política los blancos del accionar armado, pero a medida que la práctica militar se intensificó, el valor efectista de la violencia multiplicó engañosamente su peso político real; la lucha armada pasó a ser la máxima expresión de la política primero, y la política misma más tarde. (Ibíd.)

Luego de la muerte de Perón, la presidencia del país quedó a cargo de la vicepresidenta María Estela Martínez (conocida como “Isabel” o “Isabelita”), tercera esposa del líder fallecido,

hasta su derrocamiento a mano de los militares. La Triple A había comenzado a operar en octubre de 1973, bajo control de José López Rega, Ministro de Bienestar Social del gobierno peronista, además de mano derecha y hombre de confianza de Perón y, posteriormente, de su viuda. Al permanecer bajo el amparo del Estado, la Triple A contaba con una capacidad de acción muy superior a la de los otros grupos armados (Vezzetti 2002, 68). Hasta septiembre de 1974, en plena democracia, habían muerto en el país alrededor de doscientas personas como resultado de diversos atentados de esta organización. En ese contexto de enfrentamientos entre las distintas facciones armadas del peronismo se iniciaría también la práctica sistemática de la desaparición de personas (Calveiro 1998, 18). A partir de 1975 se produce además la aparición de los campos de concentración y exterminio, es decir, estos se establecen antes del golpe de Estado de marzo de 1976 (27). El *modus operandi* puesto en práctica por esta organización (persecución, detención, asesinato y desaparición de militantes) se convertiría en una práctica adoptada por la dictadura militar para llevarla a extremos *a priori* difíciles de imaginar. Sin embargo, el propio dictador Jorge Rafael Videla negó cualquier relación entre la Triple A y el ejército, atribuyendo al propio Juan Domingo Perón la creación de ese grupo para intervenir directa y personalmente contra los grupos de izquierda que le disputaban el poder, así como para mantener el control de su propio movimiento político (Reato 2012, 168). Según el informe *Nunca más* (1984), antes del golpe militar se habían producido unos seiscientos secuestros que no fueron investigados, ya que un decreto de Raúl Alfonsín, el primer presidente democrático de la posdictadura, limitaba la tarea de la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) a los crímenes cometidos por el terrorismo de Estado (Reato 2012, 149). *El Nunca más* fue un informe sobre lo ocurrido que la CONADEP

elaboró después de la dictadura. Como veremos luego, este informe fue clave para la acusación y condena de los responsables de la represión ilegal.

El rol del Peronismo y del propio Perón, la actuación de la Triple A, la labor de los grupos guerrilleros, antes y después del golpe militar, así como la complicidad de empresarios, medios y partidos políticos con la dictadura son algunos de los temas que siguen generando debates en el país, a más de treinta años de la recuperación de la democracia.

El peronismo, ese "mal" que signara por décadas la vida nacional, amenaza y promesa constante durante casi 30 años, había hecho su prueba final con el consecuente fracaso. Se habían sucedido, sin descanso, años de violencia, la reinstalación de Perón en el gobierno y el derrumbe de su modelo de concertación, el descontrol del movimiento peronista, el caos de la sucesión presidencial y el desastroso gobierno de Isabel Perón, el rebrote de la guerrilla, la crisis económica más fuerte de la historia argentina hasta entonces; en suma, algo muy similar al caos. (Calveiro 1998, 10)

Ese caos al que se refiere Calveiro, ex prisionera en un centro clandestino de detención, constituyó para gran parte de la sociedad argentina un justificativo para la intervención militar. La mayoría de las organizaciones armadas de izquierda provenían del Peronismo, por lo que los desaparecidos fueron generalmente militantes peronistas. Otros partidos políticos de izquierda se habían opuesto abiertamente a la lucha armada. El Partido Comunista, el Partido Socialista de los Trabajadores (trotskista) y el Partido Comunista Revolucionario (maoísta) rechazaban las acciones guerrilleras porque entendían que no solamente no favorecían a los sectores populares, sino que alentaban la represión que los grupos reaccionarios ejercían sobre los movimientos sociales (Vezzetti 2009, 70-71). Incluso antes de la dictadura, los grupos guerrilleros habían pasado de ser considerados parte de una juventud ejemplar a ser tratados como organizaciones criminales dirigidas y financiadas desde el exterior del país. Esta

apreciación de la guerrilla se había originado dentro del propio Peronismo y a partir del discurso de su líder (ibíd). Perón se inclina a partir de un determinado momento por favorecer la facción conservadora de su propio partido. Este cambio ideológico fue motivado por el asesinato de José Ignacio Rucci² (72), el entonces secretario general de la CGT (Confederación General del Trabajo), perpetrado por Montoneros y reivindicado en el número 5 de la revista *Evita Montonera*³ con el titular “JOSÉ RUCCI, ajusticiado por Montoneros el 23-9-73” (1975, 18). Con su cambio de actitud, Perón impuso un relato nuevo sobre lo que significaba la violencia revolucionaria antes del golpe de Estado de 1976 (Vezzetti 2009, 72).

La representación bipolar de la violencia política se instaló en la sociedad después de 1973, a partir del rechazo de los atentados y los asesinatos que golpeaban a la opinión pública. A los crímenes de la Triple A respondía la táctica terrorista cada vez más indiscriminada adoptada por la guerrilla, que no sólo le hacía perder el apoyo de sectores que no estaban dispuestos a seguirla en su enfrentamiento con Perón, sino que promovía una *guerra de aparatos* con la masacre de Ezeiza⁴. (123, cursivas en el original)

Los crímenes de la represión ilegal devolvieron a los integrantes de los grupos guerrilleros aquella calificación que el propio Perón les había quitado mucho antes del gobierno de facto, es decir, la de una juventud maravillosa que pagó con sus vidas la aventura revolucionaria.

² El caso fue investigado por el periodista Ceferino Reato. La aparición de su libro *Operación Traviata, ¿Quién mató a Rucci?* en 2008 produjo la reapertura del caso en septiembre del mismo año por pedido de los hijos de Rucci, a raíz de nuevos datos aportados por el libro (Reato 2009, 10-11).

³ El nombre de la revista alude a María Eva Duarte, segunda esposa de Juan D. Perón, más conocida como “Eva” o “Evita”, fallecida en 1952, a los 33 años de edad. La madre de Laura Alcoba, autora de *La casa de los conejos*, fue responsable de la imprenta que editaba la revista *Evita Montonera* antes de partir al exilio. La imprenta se había instalado clandestinamente en esa casa, en la que la niña convivía con su madre y otros integrantes de Montoneros. Analizaremos esta novela en el Capítulo V de este trabajo.

⁴ Se conoce como “la masacre de Ezeiza” al enfrentamiento armado entre facciones peronistas el 20 de junio de 1973 en las cercanías del aeropuerto internacional, el día del retorno definitivo de Perón al país luego de su exilio.

Raúl Alfonsín, perteneciente al Partido Radical, rival histórico del Peronismo, ganaría las elecciones en 1983 y se convertiría en el primer presidente democrático tras la dictadura. Su elección tendría como consecuencia un hecho histórico sin precedentes: el proceso conocido como “Juicio a las Juntas”, mediante el que en 1985 se acusó y condenó a los principales militares responsables de la represión ilegal. Como dijimos antes, el *Nunca más* sería decisivo para el juicio. El informe constituyó la fuente de la que el fiscal Julio César Strassera se sirvió para desarrollar una acusación sólida contra los jerarcas del proceso y así lograr sus condenas. Incluso al finalizar el alegato final, Strassera hizo referencia al título del informe: “Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces, nunca más” (*La Nación* 2015). El juicio a las Juntas permitió probar definitivamente la magnitud de los crímenes cometidos y dejar claro que lo sucedido durante la dictadura respondió a un plan orquestado desde el Estado. Es necesario destacar que durante la presidencia de Alfonsín se sometió a juicio a las cúpulas de las Fuerzas Armadas, pero también se inició un proceso penal a algunos de los jefes de las organizaciones guerrilleras. Según algunas interpretaciones, el prólogo de la edición original del *Nunca más* avalaba lo que se conocería como la “teoría de los dos demonios”. En dicho prólogo el escritor Ernesto Sábato planteaba:

Durante la década del 70 la Argentina fue convulsionada por un terror que provenía tanto desde la extrema derecha como de la extrema izquierda, [...] a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos. (1984)

La “teoría de los dos demonios” originó controversias debido a diferentes interpretaciones según las cuales se estaban equiparando las acciones de los grupos insurgentes con las del terrorismo de Estado, por lo que el prólogo en cuestión fue modificado de manera polémica en 2006, durante la presidencia del peronista Néstor Kirchner. Mediante el nuevo prólogo se pretendió erradicar esa supuesta equiparación de los dos bandos en disputa. Aunque como podemos observar en el prólogo de 1984, Ernesto Sábato no incurre en tal equiparación. Por el contrario, deja clara la diferencia entre las acciones de los grupos terroristas antes del golpe y el posterior terrorismo ejercido desde el propio Estado. Si bien es cierto que los crímenes de las organizaciones guerrilleras no pueden compararse en cantidad y magnitud con los de la dictadura, también es cierto que esos crímenes existieron, por lo que no se debería minimizar su importancia si pretendemos entender el origen de una violencia que dejó huellas definitivas en la sociedad argentina. Según Hugo Vezzetti, “la teoría de los dos demonios” sirve solamente a la desmemoria y a la negación de una realidad irrefutable (2009, 223), aspecto relacionado con la posterior implantación de una memoria hegemónica, basada fundamentalmente en la idealización de las víctimas desaparecidas por el aparato represor y la omisión de las consecuencias de la lucha armada anterior al golpe de Estado.

Tras los primeros juicios y condenas de los militares, se dieron las llamadas “leyes del perdón” o “leyes de impunidad”, para decepción de gran parte de los argentinos. El gobierno de Alfonsín se vio afectado por una importante crisis económica y por otra de carácter político, ligada directamente a los juicios por los crímenes de la dictadura. Entre 1987 y 1988 se produjeron tres sublevaciones militares. El juicio de 1985 abrió la posibilidad de que los procesos y condenas alcanzaran a un número cada vez mayor de militares implicados en la

represión ilegal, cosa que naturalmente inquietaba a todos los que tuvieron responsabilidades en ella. Ante una democracia todavía endeble desde un punto de vista institucional, una crisis económica importante y las Fuerzas Armadas dispuestas a resistir los embates de la justicia, Alfonsín optó por negociar e intentar afianzar el proceso democrático que una vez más volvía a verse amenazado. Los militares protagonistas de estos levantamientos se conocieron como “carapintadas” debido al uso de una tintura facial de camuflaje, utilizada en situaciones de guerra. Como consecuencia de estos alzamientos rebeldes los militares lograron su objetivo. El 24 de diciembre de 1986 fue promulgada la Ley de Punto Final (23.492), mediante la cual quedaban suspendidos todos los procesos contra los imputados por la desaparición forzada de personas. Posteriormente, el 4 de junio de 1987 quedó vigente la Ley de Obediencia Debida (23.521), con la que quedaban absueltos de cualquier responsabilidad aquellos integrantes de las Fuerzas Armadas que habían actuado obedeciendo órdenes de sus superiores (*Parlamentario.com* 2015, s.p.). La situación económica entretanto siguió deteriorándose, por lo que en el primer semestre de 1989 se produjo una hiperinflación que determinó la renuncia de Raúl Alfonsín a la presidencia. La llegada al poder del presidente peronista Carlos Saúl Menem fue muy favorable para los responsables de la violencia política de los setenta y del terrorismo de Estado. Con el pretexto de lograr la pacificación nacional, entre 1989 y 1990 Menem firmó una serie de decretos que indultaban no solamente a los militares responsables del terrorismo de Estado, sino también a funcionarios de la dictadura y a civiles procesados por sus acciones durante el gobierno de Isabel Perón. También fueron beneficiados los líderes guerrilleros y los cabecillas de los levantamientos carapintadas (Mignone s.f., s.p.). De esta manera, las leyes del perdón y los indultos dejaban totalmente impunes los crímenes cometidos.

En 2003, la entonces diputada de la coalición “Izquierda Unida”, Patricia Walsh, presentó en la Cámara de Diputados un proyecto para impulsar la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final promulgadas por Alfonsín. Patricia Walsh es hija del famoso periodista y escritor Rodolfo Walsh, asesinado y desaparecido en 1977. El 12 de agosto de 2003 se logró aprobar el proyecto en Diputados y el 20 se convirtió en ley en el Senado. Néstor Kirchner, quien había asumido la presidencia el 25 de mayo, promulgó la norma el 2 de septiembre del mismo año. En una decisión histórica y sin precedentes, el 14 de junio de 2005 la Corte Suprema declaró definitivamente inconstitucionales ambas leyes, por lo que una gran cantidad de represores pudieron ser juzgados, luego de la interrupción de los procesos en 1986 (*Parlamentario.com* 2015, s.p.). Este hecho permitió además declarar la inconstitucionalidad de los indultos promovidos por Carlos Menem. En 2006 la Cámara de Casación Penal los consideró inconstitucionales, en tanto fueron otorgados a responsables de delitos de lesa humanidad (*La Capital* 2004, s.p.). Finalmente, el 31 de agosto de 2010, la Corte Suprema dictaminó efectivamente que los indultos fueron inconstitucionales, por lo que debían cumplirse las condenas que los mismos habían anulado. (*Parlamentario.com* 2015, s.p.)

Uno de los crímenes más aberrantes perpetrado por el terrorismo de Estado fue el del asesinato y desaparición de los cuerpos de las personas detenidas clandestinamente, a tal extremo que resignificó la palabra “desaparecido” en el contexto internacional. La figura del desaparecido se fue asociando paulatinamente con los detenidos políticos asesinados en Argentina: “[...] la dictadura argentina y la causa de los desaparecidos (término que se utiliza en castellano en otras lenguas) han quedado incorporados a la memoria de Occidente” (Vezzetti 2007, 43). Mucho antes, en el prólogo original de *Nunca Más*, ya se había aludido a

esta significación especial que la palabra “desaparecido” había adoptado como consecuencia de lo ocurrido:

[E]n nombre de la seguridad nacional, miles y miles de seres humanos, generalmente jóvenes y hasta adolescentes, pasaron a integrar una categoría tétrica y fantasmal: la de los Desaparecidos. Palabra - ¡triste privilegio argentino! - que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo. (1984, s.p.)

Por otra parte, también es necesario destacar que algunos grupos revolucionarios, entre los que podemos contar a Montoneros, no luchaban por la implantación de la democracia ni por llegar al poder mediante elecciones libres, sino que pretendían tomar el gobierno por la fuerza, inspirados por la experiencia de la revolución cubana de 1959. Así lo confirma Héctor Ricardo Leis, un ex Montonero que participó activamente de la lucha armada hasta finales de 1976, luego de lo cual se exilió en Brasil (2012, 8):

El potencial terrorista de los Montoneros era imposible de prever. Existía un cálculo inconfeso de *medio millón de víctimas*, entre prisión y fusilamientos— que serían necesarias luego de tomar el poder para que el socialismo pudiera sobrevivir rodeado por un cerco de países capitalistas subordinados al imperialismo. Un miembro de la conducción regional de los Montoneros enunció esa cifra con total naturalidad en 1974, como respuesta a mi pregunta sobre las primeras tareas de la revolución triunfante. (54, mis cursivas)

Luego de la dictadura, y ante la magnitud de lo sucedido bajo el gobierno militar, la responsabilidad penal de estos grupos debió ser momentáneamente dejada en suspenso para lograr consensos y despejar dudas respecto de lo sucedido como consecuencia del plan sistemático de exterminio de seres humanos llevado a cabo desde el Estado. La imposibilidad de comprender e intentar justificar razonablemente lo sucedido en Argentina durante la dictadura, principalmente por la naturaleza de los crímenes, fue instalando un discurso parcial y hegemónico sobre ese pasado traumático, apoyado en la idealización de las víctimas, en

detrimento de la verdad histórica. Un caso paradigmático de estas idealizaciones es lo que se conoció y recuerda como “La noche de los lápices”. El episodio y el título que ilustra el caso se dio a conocer a través de un libro de María Seoane y Héctor Ruiz Núñez en 1986, y fue llevado al cine con el mismo título por el director Héctor Olivera, también en 1986. El caso fue aceptado por la sociedad argentina como la masacre de un grupo de estudiantes secundarios que luchaban por la implantación de un boleto estudiantil, aunque en realidad se trató de un operativo contra un grupo de jóvenes que pertenecía a Montoneros. Entre las víctimas secuestradas y asesinadas se encontraban dos de las dirigentes más importante de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios): María Claudia Falcone y María Clara Ciochini. Ambas estaban armadas y en el departamento en el que fueron detenidas se encontraron explosivos y armas. El propio Jorge Falcone, hermano de María Claudia, desmintió la versión de la película de Olivera, sosteniendo que en el departamento en cuestión el grupo guardaba el arsenal de la UES. Es decir, el operativo que finalizó con el secuestro, tortura y asesinato de varios jóvenes, tenía por objetivo una organización política combatiente (Vezzetti 2009, 111). Lo que por supuesto no puede ni debe ser ignorado es que ese operativo fue parte de una represión ilegal, que implicaba la tortura y el asesinato, en lugar del correspondiente sometimiento a la justicia de quienes hubieran violado la ley.

En un contexto dictatorial y represivo, el Estado imponía la censura y manipulaba la información, convirtiéndose en un elaborador de ficciones, en “una máquina de hacer creer” (Piglia 2014, 100). El país estaba enfermo y por lo tanto era necesario extirpar del tejido social aquellos elementos que habían llevado a la Argentina a esa situación. Los militares instalaron un discurso paralelo al de la medicina mediante el cual se justificaban acciones drásticas para

acabar con la enfermedad que representaban los grupos considerados subversivos (ibíd.). Es decir, se autoasignaron un papel que correspondía a esa representación, a esa versión de la historia que les permitía proclamarse como “el reaseguro médico de la sociedad” (34). Incluso el propio Videla sostuvo que su tarea había sido la de salvar las instituciones de la República mediante una intervención limitada en el tiempo, “como un remedio transitorio” (Reato 2012, 16). La elaboración de ese discurso pretendía legitimar ante la sociedad el papel de las Fuerzas Armadas y su voluntad de aniquilamiento de la guerrilla. La intervención militar llegaba, en teoría, para restaurar el orden perdido en un contexto social convulsionado por la violencia política y azotado por un caos económico de inflación y desabastecimiento que hacía más notoria la ineficacia del gobierno de Isabel Perón (Reato 2012, 29). Los golpes de Estado habían sido muy frecuentes en la historia del país, por lo que población estaba habituada a este tipo de situaciones. A modo de ejemplo podemos citar los golpes de Estado de 1930, 1943, 1951, 1955, 1962 y 1966.

[L]os militares "salvaron" reiteradamente al país —o a los grupos dominantes— a lo largo de 45 años; a su vez, sectores importantes de la sociedad civil reclamaron y exigieron ese salvataje una vez tras otra. En 1976, no existía partido político en Argentina que no hubiera apoyado o participado en alguno de los numerosos golpes militares. Radicales del pueblo, radicales intransigentes, conservadores, peronistas, socialistas y comunistas se asociaron con ellos, en diferentes coyunturas. (Calveiro 1998, 9)

En este sentido, es ilustrativo un pasaje del documental *Argentine, les 500 bébés volés de la dictature*⁵, en el que puede observarse a Sonia Torres, una de las Abuelas de Plaza de Mayo, expresando que en ese momento se esperaba un golpe militar como cualquier otro de los que

⁵ El documental se encuentra disponible en línea. La intervención de Sonia Torres comienza a los cincuenta y cinco segundos: <https://www.youtube.com/watch?v=NgSzNjS9wj8>

ya se habían producido en Argentina, dando a entender que nadie podía imaginarse lo que sucedería después. La implementación del discurso médico que anunciaba la extirpación del cuerpo extraño estaba anticipando subrepticamente lo que pasaría con los cuerpos de las víctimas (Piglia 2014, 34). La potencial restauración del orden perdido que encarnaban los militares se correspondía con “un trabajo de construcción de la creencia” (35), traducido en la implantación de un discurso ficcional por medio del poder del Estado. La dictadura argentina se caracterizó por crímenes que *a priori* resultaban inimaginables, como la tortura, violación, asesinato y desaparición de los cuerpos de las víctimas. Además, se había implementado la apropiación sistemática de bebés nacidos en cautiverio. Las detenidas embarazadas se mantenían con vida hasta el momento de dar a luz y luego eran asesinadas. Los bebés eran apropiados por los propios responsables de los crímenes o dados en adopción, habitualmente a cómplices de la dictadura.

En tanto se llevaron a cabo asesinatos masivos, estratégicamente planificados, el caso argentino podría ser calificado de genocidio. El sociólogo argentino Daniel Feierstein optó por referirse al mismo como un “politicidio”, en tanto el proceso genocida se aplicó fundamentalmente contra grupos políticos (2007, 71). El genocidio es un término moderno surgido a comienzos del siglo XX, tras la matanza de ciudadanos armenios por el Estado turco, e incorporado posteriormente al derecho internacional, como consecuencia de los crímenes del nazismo, después de la segunda guerra mundial (32). Los grupos políticos habían quedado excluidos de la definición de la Convención para la Prevención y la Sanción del delito de Genocidio de 1948. En esa definición el genocidio quedaba restringido exclusivamente a cuatro motivos utilizados como pretextos para las matanzas masivas de seres

humanos: étnico, nacional, racial o religioso (40-43). Bárbara Harff y Ted Gurr establecieron una diferencia entre el genocidio en su acepción original y lo que denominaron “politicidio”⁶. El “politicidio” identifica a las víctimas en su calidad de oponentes políticos a los regímenes que en un determinado momento detentan el poder (Feirestein 2007, 61), por lo que el caso argentino representa un claro ejemplo de esta tipología.

1.2 La agrupación H.I.J.O.S. y los “escraches”

Como hemos relatado en el epígrafe anterior, las leyes del perdón y los indultos habían dejado impunes los crímenes cometidos durante la dictadura. En ese contexto, en 1995 se fundó la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Como puede deducirse del acrónimo, uno de sus objetivos principales fue la lucha contra esa impunidad de la que gozaban los responsables del terrorismo de Estado y todos aquellos que participaron de diversas maneras en la represión ilegal. Ante este estado de cosas, la agrupación puso en práctica los “escraches”, un método de protesta de acción directa, mediante los que se intentaba conseguir una condena social para los culpables de la represión que se encontraban en libertad. “The word *escrache* is etymologically related to *scracè* = *expectorar*, meaning roughly ‘to expose’” (Taylor 2003, 182, cursivas en el original). La palabra “escrachar” se usó antes y durante la dictadura, aunque con un significado diferente. Según Graciela Fernández Mejjide, la palabra viene del italiano “scraccé”, utilizado en medios policiales como sinónimo de mirar un rostro o una fotografía para luego recordarlo para una

⁶ Feierstein cita de Barbara Harff y Ted Gurr, “Toward empirical theory of genocides an politicides”, en *International Studies Quarterly*, vol. 37, núm. 3, 1988.

eventual detención. Usando el término con ese sentido, Fernández Meijide se refiere a un “escrache” de la Triple A: “estaban ahí ‘escrachando’ caras” (2013, 142). En cambio, en las acciones de H.I.J.O.S. el objetivo fundamental era el de detectar el domicilio de los represores y hacer saber a todos los vecinos de la zona que compartían el mismo barrio o edificio con un criminal. H.I.J.O.S. realizaba un trabajo previo en el que se mostraban fotos y se informaba a los vecinos sobre los represores que vivían o trabajaban en el barrio en cuestión. De esta manera, al desenmascarar a los genocidas en sus propios barrios, viviendas y lugares de trabajo, la condena social se hacía efectiva. En muchos casos estos escraches eran transmitidos por los medios de comunicación, por lo que en todo el país se comenzaba a saber dónde se ocultaban los responsables de lo sucedido. En consecuencia, en ocasiones debían mudarse o dejar sus trabajos. Las acciones también estaban dirigidas a dar a conocer los lugares que fueron utilizados como centros clandestinos de detención. Los escraches, que en principio sirvieron para la condena pública de los criminales de la dictadura, fueron resignificados en Argentina hasta llegar a transformarse a través del tiempo en un tipo de castigo a personajes públicos, especialmente a políticos, en aquellos casos en los que fueron protagonistas de casos de corrupción o de cualquier tipo de conducta reprochable no condenada por la justicia. De algún modo la idea que motivó y caracterizó las acciones de H.I.J.O.S. era la de que, si la justicia no actuaba, se producirían escraches. Esta idea quedó instalada en la sociedad argentina y actualmente cualquier persona pública es susceptible de ser “escrachada”. Paradójicamente *Los rubios*, la película de Albertina Carri que analizaremos detalladamente en este trabajo, fue un potencial blanco de estas acciones debido a las reacciones negativas que suscitó en algunos sectores encolumnados detrás de la memoria hegemónica que Carri pone en cuestión:

Según testimonio de Cecilia Flaschland, una de las reflexiones que despertó *Los rubios* en la Facultad de Ciencias Sociales (donde hay una agrupación que lleva el nombre de Roberto Carri, padre de Albertina) fue: “si la directora no se llamara Carri de apellido, a esa película ya le hubiéramos hecho un escrache”. (Aguilar 2010, 145)

Como podemos ver, estos potenciales escraches suscitados por la película de Carri se evitaron únicamente porque fue una hija de desaparecidos quien decidió confrontar una forma de recordar que había sido cristalizada e impuesta por los organismos de derechos humanos y los sobrevivientes de la dictadura. Difícilmente se hubiera tolerado, como explicita la cita precedente, que alguien ajeno a ese entorno planteara lo que plantearon varios de los “hijos” con respecto al pasado de sus padres, a la militancia, al uso de las armas e, incluso, a la propia articulación de la agrupación H.I.J.O.S. La mención de H.I.J.O.S. evoca inexorablemente las agrupaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, conformando así tres generaciones de argentinos abocadas al reclamo de justicia ante la falta de castigo a los genocidas. Diana Taylor señala que las manifestaciones y protestas públicas de estas agrupaciones fueron una manera de canalizar el trauma mediante el activismo político (2003, 167):

The spectacle of elderly women in white head scarves carrying huge placards with photo IDs of their missing children has become an international icon of the human rights and women’s resistance movements. By turning their “interrupted mourning process” into “one of the most visible political discourses of resistance to terror” the Abuelas and Madres introduced a model of trauma-driven performance protest [...] (170)

H.I.J.O.S., al igual que Madres y Abuelas, continuaron con el uso de carteles con las fotografías (ampliaciones de “fotos carnet”⁷) de los desaparecidos. De esa manera, H.I.J.O.S. entrelaza sus acciones con las de Madres y Abuelas a través de un registro visual que sirve

⁷ En Argentina se llaman “fotos carnet” a las que se utilizan para los documentos de identidad.

para demandar justicia. Las fotos carnet adquieren una relevancia significativa, como una reafirmación de la existencia de los desaparecidos:

In Argentina, the photo ID has played a central role both in the tactics of the Armed Forces and in the protest by relatives of the disappeared. When a whole class of individuals (classified as criminals and subversives) was swept off the streets, their image in the archives disappeared with them. [...] Families of the disappeared also testified that members of the military or paramilitary task forces raided their homes and stole photographs of their victims even after they had disappeared the victims themselves. The idea, supposedly, was that by disappearing the documentary evidence of a human life, one could erase all traces of the life itself. (177)

También Jordana Blejmar se refiere a esta importancia de la fotografía para la memoria y los familiares de las víctimas:

Both during and after the dictatorship, photography also became a key element in the memory strategies employed by relatives of the victims. In the context of state terror in Argentina, photos of the disappeared functioned as a catalyst for memory, their materiality even more significant given the forced disappearance of the bodies. (2016, 119)

La presencia de los rostros en las fotos individualizaba a cada víctima y, en consecuencia, hacía más evidente las desapariciones y los crímenes cometidos. A la voluntad de los represores de desaparecer físicamente a las víctimas se sumaba la de intentar borrar su existencia mediante la destrucción de las fotos. Es decir, se pretendía una desaparición total de la persona, lograr de algún modo algo imposible, que la desaparición implicara que la persona en cuestión nunca había existido. De ahí que las fotos carnet ampliadas y enarboladas por Madres y Abuelas, y reproducidas internacionalmente por la prensa, venían a desafiar al aparato estatal terrorista, reafirmando la existencia y simultáneamente denunciando la desaparición de cada individuo. La visibilidad de los rostros asociados a un nombre aludía

indefectiblemente a la identidad que los militares habían pretendido desaparecer junto con los cuerpos.

Frente a la uniformidad de criterios que *a priori* podría imaginarse, las posturas de los “hijos” frente a la agrupación H.I.J.O.S. son muy variadas. Ninguno de los autores del corpus que analizaremos en este trabajo pertenece o perteneció activamente a ella. Laura Alcoba se radicó en Francia siendo niña luego de los sucesos relatados en su obra *La casa de los conejos*. Albertina Carri (*Los rubios*) participó de los escraches, aunque sin formar parte efectiva de H.I.J.O.S. (Carri 2003). Félix Bruzzone, autor de *Los topos*, nunca integró la agrupación (Bruzzone 2008). En consecuencia, esta distancia entre los autores mencionados y la agrupación H.I.J.O.S. sugiere la elección de un modo alternativo de “hacer memoria”, mediante la creación literaria y cinematográfica, fundamentada en la autoficción.

1.3 Historia, memoria y trauma

El testimonio es un elemento fundamental para la historia y para acceder a las circunstancias traumáticas de un pasado marcado por la persecución y la represión, aunque al mismo tiempo instala la problemática de cuánto hay en el testimonio de interacción entre ficción y hechos reales.

[U]n testimonio es una narración -usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta- contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una "vida" o una vivencia particularmente significativa (situación laboral, militancia política, encarcelamiento, etc.). La situación del narrador en el testimonio siempre involucra cierta urgencia o necesidad de comunicación que surge de una

experiencia vivencial de represión, pobreza, explotación, marginalización, crimen, lucha. (Beverley 1987, 9)

El testimonio se caracterizaría por la transmisión de hechos reales, vividos en persona o en calidad de testigo. En consecuencia, el testimonio estaría o debería estar exento de ficción. Sin embargo, la subjetividad del individuo y la falibilidad de la memoria, entre muchos otros aspectos, dificultan esa posibilidad. Beverley sostiene que el testimonio implica un problema de representación y representatividad (2002, 17). El narrador de un testimonio habla en nombre del grupo o clase al que pertenece (19). Uno de los casos más conocidos y controvertidos sobre esta particularidad del testimonio lo constituye el libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Burgos 2007 [1983]). El antropólogo norteamericano David Stoll vivió entre 1988 y 1989 en la región guatemalteca de la que Rigoberta Menchú es oriunda. Su experiencia en el lugar lo llevó a cuestionar la representatividad del testimonio expuesto en el libro mencionado, particularmente por el relato de la tortura y muerte, a manos del ejército, de uno de los hermanos de Rigoberta y de otras veinte personas. Por ello Stoll calificó la descripción de ese episodio como “una invención literaria” (Beverley 2002, 23). Al mismo tiempo, el antropólogo reconoció que el episodio no se basó en una mentira. El hermano fue efectivamente torturado y asesinado por el ejército, aunque la versión de los hechos que ella brinda no coincide con las de las demás personas del lugar ni con la información sobre el caso recabada por organismos de derechos humanos (ibíd.). La propia Rigoberta admitió que tomó de su madre los detalles del episodio en cuestión, ya que ella sí fue testigo de lo ocurrido (11). En consecuencia, la versión de la madre tampoco sería fiel a lo sucedido. La oralidad del testimonio de Rigoberta al relatar su historia se encuentra mediada por la condición “letrada” de sus interlocutores, la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos y el historiador

guatemalteco Arturo Taracena (Beverley 2002, 10). La clave de la controversia Stoll/Menchú se encontraría en la relación entre el testimonio como género y el modo de abordar la identidad de una nación. El debate no se referiría principalmente a la fidelidad de los hechos, sino a quién tiene la autoridad para narrarlos (ibíd.). Según Fredric Jameson, el testimonio constituye una multiplicación de los nombres propios. Al hablar de su pueblo, la voz de Rigoberta no perdería su identidad personal. Por el contrario, su testimonio, su voz individual se encontraría asociada a otros nombres e individuos concretos, a quienes estaría representando cuando toma la palabra (2002, 141). El testimonio implicaría mucho más que el simple relato de un hecho del que se ha sido testigo. Este aspecto nos pone nuevamente frente al caso argentino y a la implantación de una memoria hegemónica e incuestionable, legitimada por los organismos de Derechos Humanos y los sobrevivientes de la dictadura. Por otra parte, la memoria está constituida por recuerdos y olvidos, por ideologías e idealizaciones. El propio historiador puede quedar emocionalmente involucrado con los testigos, aspecto que supone un riesgo para su objetividad respecto de los testimonios escuchados. De esas tensiones surge el trabajo de convertir el testimonio en un elemento esencial para la historia. Ese carácter sustancial del testimonio se hace evidente en casos límite, donde el sobreviviente habla en su nombre e indirectamente en nombre de aquellos que ya no pueden hacerlo. Primo Levi, sobreviviente de Auschwitz, dio cuenta tempranamente de las dificultades de los prisioneros de los campos de concentración nazis incluso para llegar comprender lo que les estaba pasando, aspecto que condicionó de manera importante los testimonios de los sobrevivientes. Tales condicionamientos no implicaban un falseamiento de lo ocurrido. Por el contrario, el testimonio individual se veía limitado, no podía abarcar la magnitud de la maquinaria de

exterminio de la que la persona estaba siendo víctima, aunque sí ayudar a reconstruir parcialmente lo sucedido:

Para un verdadero conocimiento del *Lager*⁸, los mismos *Lager* no eran un buen observatorio. En las condiciones inhumanas en que se mantenía a los prisioneros es raro que éstos pudiesen adquirir una visión de conjunto de su universo. [...] No conocían la existencia de otros *Lager* aunque estuviesen a pocos kilómetros de distancia de ellos. No sabían para quien trabajaban. No entendían el significado de ciertos cambios imprevistos en las condiciones ni los traslados en masa. Rodeado por la muerte, muchas veces el deportado no estaba en condiciones de valorar la magnitud de la aniquilación que se estaba llevando a cabo ante sus ojos. El compañero que hoy trabajaba a su lado, mañana había desaparecido: podía estar en la barraca de al lado o borrado del mapa; no había posibilidad de saberlo. Se sentía, en resumen, dominado por un enorme edificio de violencia y de amenaza, pero no podía formarse una imagen de él porque tenía los ojos pegados al suelo por las vitales necesidades cotidianas de cada minuto. (2005, 480)

Incluso Levi, quien siempre ha dado testimonio sobre su experiencia fundamentalmente a través de la literatura, expresa sus dudas personales con respecto a si el testimonio constituye una especie de obligación moral con los asesinados o si es un esfuerzo para librarse de los recuerdos de aquellos que no pudieron salvarse. Levi identifica la necesidad de testimoniar del sobreviviente con un “firme y persistente impulso” (542-543) que, según él, nadie ha podido interpretar o definir con precisión (ibíd.). De acuerdo a Nouzeilles: “[...] the testimony of those who survived the state’s criminal violence had and still has a privileged status as a form of narrative that, being the bare remainder of catastrophe, resists all simplifications.” (2005, 264). Cabe recordar que la mayoría de los testimonios de sobrevivientes en el caso argentino provienen de ex detenidos en campos clandestinos de detención. Según John Beverley, algunas agrupaciones, como Madres de Plaza de Mayo, han usado el testimonio como una

⁸ Campo de concentración.

forma de “propaganda” (2002, 27), entendiendo aquí propaganda en un sentido positivo, como una manera de dar a conocer lo ocurrido a sus hijos ante la incredulidad de la sociedad argentina sobre la magnitud de los crímenes perpetrados. Mucho de lo que en el presente puede parecer claro o evidente con respecto a lo sucedido, pudo resultar difícil de creer en el momento en que los hechos estaban efectivamente ocurriendo (Levi 2005, 615-616). Las Madres ocuparon nada menos que la plaza ubicada frente a la casa de gobierno, en una muestra de coraje sin precedentes en un contexto como el de la Argentina dictatorial. Allí comenzaron sus marchas en plena dictadura, situación que trajo como consecuencia el asesinato y desaparición de algunas de sus integrantes. Mediante demostraciones públicas hacían también público lo que en principio correspondería al ámbito de lo privado o doméstico, es decir, el papel de madres en la búsqueda de sus hijos. El discurso de las Madres de Plaza de Mayo se constituyó en lo que George Yúdice denomina “una práctica suplementaria” (2002, 236), en tanto daban a conocer lo que el discurso oficial se ocupaba de ocultar, es decir, la desaparición de sus seres queridos a manos de la represión estatal.

También es importante para la historia aquello nunca expresado, lo que podríamos denominar el testimonio potencial, aquel que, si no es expuesto públicamente, corre el riesgo de extinguirse junto con la vida del testigo. Si el testigo no habla, una parte del pasado puede desaparecer con él. El testimonio es también fundamental como paso a la acción de quienes han sufrido experiencias límite para poder darlas a conocer, aunque también es una manera de elaborar el trauma y lograr una reinserción práctica en la vida social (LaCapra 2009, 24-26). Por otra parte, la literatura testimonial ha servido además para poner en evidencia lo sucedido antes quienes insistían en negar las atrocidades ocurridas, siendo también importante para las

luchas jurídicas y las condenas a los culpables (Avelar 2000, 53). En este sentido, el testimonio se manifiesta en momentos en que han sucedido cambios irreversibles en una sociedad que está en vías de reconstruirse (Yúdice 2002, 228). Esto se puso claramente en evidencia en Argentina a través de los testimonios de sobrevivientes recogidos en el *Nunca Más*, en tanto constituyó la base de la acusación de los fiscales para lograr la condena de los responsables de los crímenes. Si bien el testimonio surge siempre de la subjetividad de un individuo, el testigo siempre habla en nombre de un grupo que lo contiene o lo involucra, como vimos en los casos concretos de Primo Levi y Rigoberta Menchú. Los que hablan lo hacen por ellos mismos y también por aquellos que ya no pueden hablar o se resisten a hacerlo como consecuencia de experiencias que incluyeron torturas, vejaciones y haber sido testigos de asesinatos.

Otra cuestión importante que dificulta la relación entre memoria y pasado y, consecuentemente, de ambos aspectos con la historia, es la existencia del trauma. El trauma es una experiencia que genera trastornos y huecos en la propia existencia, una desarticulación del yo, que además puede tener efectos tardíos que quizás nunca puedan ser controlados ni superados plenamente (LaCapra 2005, 63). Etimológicamente la palabra trauma significa herida en el cuerpo (Hirsh 2012, 114). “Para los supervivientes del trauma, la distancia entre generaciones señala la brecha entre la memoria localizada en el cuerpo y el conocimiento mediado de los que nacieron después” (ibíd.). Si bien el trauma tiene su efecto más inmediato sobre las víctimas, también puede afectar a quienes han tenido contacto con ellas, a sus familias y amigos, a testigos de lo ocurrido, incluso a los colaboracionistas y a los propios victimarios: “[...] quien ha sido herido tiende a rechazar el recuerdo para no renovar el dolor;

quien ha herido arroja el recuerdo a lo más profundo para librarse de él, para aligerar su sentimiento de culpa (Levi 2005, 486)”. También afecta a los testigos el hecho de haberse salvado en lugar de los otros, lo que suele denominarse “la culpa del sobreviviente”. Levi se preguntaba si debía sentir vergüenza por haber sobrevivido mientras que otros, en teoría más generosos, más sensibles, más dignos de vivir que él, no lo habían logrado (539). El trauma también puede afectar a los nacidos con posterioridad al momento en que se originaron los acontecimientos que lo originaron (LaCapra 2009, 21). Según Marianne Hirsch, se produce una brecha entre quienes sufrieron los acontecimientos traumáticos, la experiencia directa y el conocimiento mediado de aquellos pertenecientes a las generaciones posteriores (2012, 114). En este sentido, el caso de los hijos de desaparecidos constituiría una categoría particular ya que, si bien pertenecen a una generación posterior al de las víctimas directas, las personas asesinadas y desaparecidas fueron sus propios padres. Al trauma inicial de la orfandad determinada por la represión ilegal, siguió el del conocimiento paulatino de las torturas y vejaciones a que fueron sometidas las víctimas antes del asesinato y la desaparición de los cuerpos.

LaCapra establece una distinción esencial entre dos procesos interrelacionados al afrontar la pérdida y el trauma histórico: el *acting out* y la elaboración (2005, 86). En el *acting out* se produce una ruptura del tiempo cronológico, por lo que la persona afectada se sitúa en el pasado para revivir el acontecimiento traumático. La elaboración, en cambio, se manifiesta como un trabajo articulatorio.

Incluso cuando el trauma no puede superarse por completo, como sucede con las víctimas de casos límite o con los testigos secundarios, puede contrarrestárselo por un intento de elaborar los problemas, hacer duelo por las víctimas del pasado y retomar la

vida con el interés de hacer surgir un estado de cosas cualitativamente mejor. (LaCapra 2009, 56)

A medida que se elabora el trauma, se logra discernir entre pasado y presente, recordar eso que ocurrió o le ocurrió a alguien cercano, para hacer posible un futuro mejor de la víctima (LaCapra 2005, 46). Por otro lado, el acrecentamiento de la figura del trauma implicaría proporcionalmente menores posibilidades para un trabajo productivo sobre el pasado. El trauma produce una ruptura en la memoria, que al interrumpir la continuidad con el pasado pone en cuestión nuestras certezas sobre la propia identidad (LaCapra 2009, 21-22). Por ello destacamos en este trabajo que tantos “hijos” pertenecientes a una misma generación marcada por un pasado trágico, hayan optado por abordar ese pasado mediante la creación artística y con la desaparición como *leitmotiv* de sus obras. La creación deviene así una forma de elaboración y superación del trauma familiar, y un trabajo constante sobre el significado de la propia identidad, siempre puesta en cuestión como consecuencia de dicho trauma.

Desde hace ya varios años, fundamentalmente en el mundo occidental, estamos asistiendo a una revalorización de la memoria que se instala como respuesta y resistencia a los ritmos frenéticos que rigen la vida contemporánea. Este *boom* de la memoria implica un desafío a la transitoriedad de los hechos y a una vida sin anclajes ni bases sólidas, regida por una constante imposición de lo efímero (Jelin 2002, 9). Así, todo llega y se olvida en beneficio de una bienvenida constante a lo nuevo, lo novedoso, que también será olvidado tan rápidamente como aparece. En este sentido, el papel de la memoria adquiere una importancia primordial para erigirse como un mecanismo que permite fijar un sentido de pertenencia de los individuos a determinados grupos o comunidades sociales. Esto es especialmente significativo

para aquellos grupos que han compartido un pasado que afectó en mayor o menor medida a todos sus miembros. El temor al olvido colectivo de quienes sufrieron acontecimientos traumáticos pierde terreno ante la posibilidad de confrontarlo con las experiencias de los demás miembros del grupo, aspecto que les permite desarrollar una autovaloración y una confianza en sí mismos que difícilmente podría existir en una situación de aislamiento. El grupo garantiza que el olvido de lo sufrido es imposible. Por otra parte, a esa voluntad de mantener presente el pasado se opone la de aquellos que se resisten a la instalación constante del pasado en el presente, a la fijación constante de acontecimientos dolorosos que se resisten al olvido (Jelin 2002, 9-10). De lo dicho se desprende que la tensión existente entre las voluntades de recordar, el miedo a olvidar y el rechazo al pasado recurrente, desencadena procesos de elaboración de las memorias que dependen de los siempre cambiantes contextos históricos y políticos que van determinando el presente del individuo. Podemos afirmar entonces que, para elaborar una memoria oficial de una determinada época histórica, es necesario considerar las luchas y negociaciones constantes entre memorias y olvidos, habitualmente necesarias para la transición de las dictaduras a las democracias. En este sentido, Andreas Huyssen establece un paralelo importante entre lo sucedido en la Alemania nazi y la Argentina de la dictadura, para demostrar cómo ciertos olvidos se vuelven necesarios para lograr en las sociedades un consenso generalizado sobre el pasado reciente y poder así establecer una historia y una memoria política nacionales. Una vez logrado dicho consenso, puede comenzar a abordarse progresivamente aquello que se había silenciado como parte de un olvido impuesto o autoimpuesto. En el caso alemán fue necesario olvidar los bombardeos masivos sobre las ciudades alemanas, y el consecuente precio en vidas de civiles inocentes, para poder admitir plenamente el Holocausto (Huyssen 2004, 10). En el caso argentino el

olvido recayó sobre los atentados, secuestros y asesinatos de la guerrilla urbana de los años setenta, para poder edificar el consenso alrededor de la figura del desaparecido como víctima inocente. El *Nunca Más*, los juicios a las Juntas de 1985 y la lucha por los derechos humanos necesitaron de un cierto olvido público sobre lo actuado por los grupos armados antes de la dictadura. Huyssen retoma el concepto de *oublié manipulé* de Paul Ricoeur para fijar su posición. Para Ricoeur, este olvido manipulado tenía que ver con la *mauvaise foi* y un *vouloir-ne-pas-savoir*. Huyssen, en cambio, sugiere que el *oublié manipulé* u olvido consciente no debería ser considerado negativamente. Por el contrario, sería beneficioso tanto para el *vouloir-savoir* como para la construcción de la democracia. El pensador alemán afirma que tener presente el recuerdo de la dictadura fue esencial para la transición a la democracia y para que los debates sobre la memoria fueran en Argentina más intensos que en otros países latinoamericanos que sufrieron procesos similares (Huyssen 2004, 3-5). La imposibilidad de pretender una justificación para los crímenes del terrorismo de Estado dio paso progresivamente a los cuestionamientos sobre las responsabilidades de los grupos guerrilleros de extrema izquierda en la violencia política previa al 24 de marzo de 1976. En consecuencia, poco a poco fueron aflorando otros relatos y formas de recordar lo ocurrido. Es importante destacar que algunos de los cuestionamientos más importantes a las organizaciones guerrilleras surgieron de ex integrantes de esas fuerzas. Recién en 2012, Héctor Ricardo Leis publicaría el libro *Testamento de los años 70*, en el que habla de su propia participación en la lucha armada y de la responsabilidad de varios sectores de la sociedad argentina en lo sucedido:

El escenario terrorista argentino de los años 70 tuvo todas las combinaciones posibles de terrorismo, uno más vinculado a los movimientos de la sociedad civil, otro más a los organismos estatales, y también casos intermedios, como la Triple A. Todos se retroali-

mentaron entre sí. Obviamente, no todos los miembros del estado o de la sociedad civil fueron terroristas de la misma forma a lo largo de la historia. Sin embargo, hubo complicidad en diversos niveles del Estado y la sociedad civil con el terrorismo producido por los gobiernos de Lanusse, Perón, Isabel Perón, Videla, Viola y Galtieri. Así como hubo complicidad con el terrorismo de las organizaciones guerrilleras en distintos niveles de la sociedad civil y del Estado (especialmente en el gobierno de Cámpora y de algunos gobernadores provinciales en 1973). (2012, 19)

Leis es además uno de los pocos protagonistas de la lucha armada que, a través del libro mencionado, pidió perdón públicamente por su participación y responsabilidad en lo sucedido (84). En 2013, Graciela Fernández Meijide publicó *Eran humanos, no héroes*, un libro en el que reflexiona sobre la violencia de los años setenta en Argentina. La autora tiene un hijo desaparecido durante la dictadura. Además, fue integrante de la CONADEP. Fernández Meijide aborda la mayoría de los temas conflictivos con respecto a lo sucedido y destaca la necesidad de un esfuerzo para no permanecer anclado en lo que ella denomina “memoria testimonial” (203), para referirse a la memoria de la militancia. También en 2013 se produjo un encuentro entre Fernández Meijide y Leis que quedó registrado en el documental *El diálogo*, en el que ambos reflexionan sobre las razones de lo sucedido. Leis hace una fuerte crítica a los dirigentes de los grupos guerrilleros y los responsabiliza de haber enviado a la muerte a los militantes más jóvenes. También cuestiona con vehemencia el hecho de que nadie se haga responsable de lo que sucedió en la Argentina de los años setenta. La culpa se adjudica sistemáticamente al bando contrario. Por su parte, Fernández Meijide hace referencias a la memoria y los recuerdos. Hacia el final del documental habla de una memoria fija, entendida como el resultado de la reiteración del recuerdo, en la que ella misma se sentía atrapada y de la que tomó conciencia cuando se veía rememorando una y otra vez el episodio del secuestro de su hijo. Y así logra distinguirla de la memoria histórica, que implicaría poder comenzar a pensar por qué pasó todo lo que pasó. Es justamente esa fijación de los recuerdos lo que llevó

a los sobrevivientes a edificar una memoria idealizada, basada en la propia victimización. La insistencia en la victimización es lo que los ex integrantes de los grupos guerrilleros evitan abandonar. En *El diálogo* Leis sostiene que abandonar el lugar de víctimas les impone el riesgo de quedar situados en el de culpables. Por eso, salvo excepciones, los sobrevivientes de la lucha armada no asumen sus responsabilidades en lo ocurrido. En 2014 apareció *Usos del pasado*, de Claudia Hilb, otra ex militante. El libro está conformado por una serie de ensayos en los que la autora aborda varios de los temas más delicados y generalmente evitados por las agrupaciones de izquierda. Entre esos temas destacan los de la violencia armada como camino a la toma del poder (27). La autora hace una referencia explícita a las torturas y ejecuciones del régimen de Fidel Castro en Cuba para reflexionar sobre las consecuencias de un hipotético triunfo de la revolución en Argentina (46). En este sentido, habíamos hecho referencia al medio millón de víctimas potenciales, entre prisión y fusilamientos, que Montoneros consideraba necesarias luego de la toma del poder, para la consolidación del socialismo en la región (Leis 2012, 54). También en 2014 se publicó *Los otros muertos*, un libro de Carlos Manfroni y Victoria Villarruel, en el que se habla de las víctimas civiles de las agrupaciones guerrilleras, muchas de ellas ajenas a los objetivos de los atentados que terminaron con sus vidas. En el libro se abordan casos puntuales de víctimas de secuestros, bombas y tiroteos. Los autores fijan la cifra de víctimas en mil noventa y cuatro, incluyendo niños. Estas muertes son otro tema todavía tabú, no solamente para las organizaciones guerrilleras sino en parte también para el resto de los argentinos. La teoría de los dos demonios y la memoria militante volvieron muy difícil aludir a los crímenes de la guerrilla. Hacerlo podía ser considerado o interpretado como una justificación de los del terrorismo de Estado. La publicación de *Los otros muertos*, también muy reciente, es auspiciosa en tanto obliga a confrontar ese tabú. Conocer otras

víctimas y las circunstancias en que murieron guarda relación con la existencia de otras memorias, de otras formas de recordar y también de otros acontecimientos y seres humanos que deben ser recordados. Podemos observar que, con la aparición de otras memorias aparecen también otras víctimas, en parte borradas de la historia, de las que es necesario hablar. Esto también es verificable en *Hijos de los 70* (2016), de Carolina Arenes y Astrid Pikielny. En este libro, hijos de desaparecidos e hijos de represores, de víctimas de la guerrilla y también de guerrilleros, expresan su punto de vista sobre lo ocurrido. En él encontramos los testimonios de Claudia Rucci, hija del sindicalista asesinado; de Mariana Eva Leis, hija de Héctor Ricardo Leis; de Félix Bruzzone, el autor de *Los topes*, obra que analizaremos en esta tesis; y de Mario Javier Firmenich y Hernán Vaca Narvaja, hijos de dos jefes Montoneros, entre muchos otros.

Al referirnos a memorias y olvidos cabe hacer una aclaración importante. De acuerdo a Todorov, el olvido no sería lo opuesto a la memoria, sino una parte constitutiva de ésta. El juego de opuestos se conformaría en realidad entre lo que se olvida y lo que se conserva o recuerda, por lo que la memoria constituiría el resultado de una interacción constante entre esos dos aspectos (2004, 14). La memoria así conformada disputa el pasado, visto como conflicto, a la historia: “[...] porque la historia no siempre puede creerle a la memoria, y la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)” (Sarlo 2005, 9). Esa dinámica conflictiva entre historia y memoria implica, en el caso argentino y especialmente en el de los “hijos”, el necesario abordaje de la figura del detenido-desaparecido que, como planteamos antes, se encuentra omnipresente en la gran mayoría de sus narraciones. La teórica argentina Elizabeth

Jelin establece tres premisas fundamentales para pensar y analizar el pasado que son esclarecedoras de las relaciones entre historia y memoria:

Primero: entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo: reconocer a las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, «historizar» las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas. (2002, 2)

El aspecto subjetivo de la memoria se inserta en el contexto de luchas por el establecimiento de una memoria oficial. Para que cierta memoria se imponga en una época histórica precisa, es necesario que muchas otras potenciales memorias se vean desplazadas. Es decir, se escribe una historia entre muchas posibles, y se escribe además de una manera determinada. Esta particularidad deja entrever que la historia, como la memoria, es una elaboración subjetiva. Ambos aspectos se retroalimentan, por lo que los cambios en los contextos históricos conllevan necesariamente la aparición de memorias alternativas. El presente del individuo va modificando su pasado, ya que las relaciones entre ese presente y el pasado son siempre dinámicas. Las memorias resultan de una mirada sobre el pasado desde el presente en el que se recuerda. El presente se transforma así en un filtro que altera constantemente nuestra visión del pasado (Traverso 2005, 20). De todo ello puede deducirse la importancia de la cuestión generacional al momento de abordar el pasado argentino de la dictadura. “[P]asados que parecían olvidados «definitivamente» reaparecen y cobran nueva vigencia a partir de cambios en los marcos culturales y sociales que impulsan a revisar y dar nuevo sentido a huellas y restos [...]” (Jelin 2002, 29). También Vezzetti insiste en esta cuestión: “El tiempo de la memoria no se mide en años, se mide en generaciones [...]” (2009, 223). Es importante

reiterar que, aunque las memorias sean subjetivas, en general no recordamos solos, sino que nuestros recuerdos se encuentran inmersos en narrativas colectivas. Por ello los olvidos de los que hablamos antes permitieron dar forma a un modo de recordar sin cuestionamientos importantes a quienes tomaron las armas en un contexto democrático.

Están también el cómo y el cuándo se recuerda y se olvida. El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras. Tanto en términos de la propia dinámica individual como de la interacción social más cercana y de los procesos más generales o macrosociales, parecería que hay momentos o coyunturas de activación de ciertas memorias, y otros de silencios o aun de olvidos. (Jelin 2002, 18)

Podríamos hablar de una memoria estrictamente individual en aquellos casos en los que reaparecen ciertos recuerdos que la persona no puede asociar a ningún grupo, porque en el momento de lo recordado estuvo efectivamente sola y no cuenta más que con su propio punto de vista sobre el recuerdo en cuestión (Halbwachs 2004, 37). La memoria colectiva, en cambio, depende de los recuerdos de los miembros de un grupo determinado. Cada memoria individual constituye un punto de vista de esa memoria colectiva (50), que las contiene, aunque no debe confundirse con ellas. Los recuerdos individuales que la conforman se modifican al situarse dentro del grupo que a su vez las despoja de sus atributos personales (54). Por otro lado, Halbwachs distingue la memoria colectiva de la historia. La historia sería una selección de acontecimientos que ocupa gran parte de la memoria de un grupo social, en tanto la memoria colectiva sería una corriente de pensamiento que retiene del pasado aquello que se mantiene vivo en la conciencia de un grupo determinado (80-81). Podríamos afirmar entonces que recordamos en función de códigos culturales compartidos y dentro de marcos históricos cambiantes, por lo que la memoria sería mucho más una construcción que un reflejo fidedigno del pasado (Jelin 2002, 21). Si bien la falibilidad de la memoria constituye un

verdadero desafío, no podemos ignorar que una memoria críticamente informada es fundamental para la elaboración de la historia. La historia tendría entonces dos funciones principales: “[...] la adjudicación de exigencias de verdad y la transmisión de recuerdos puestos críticamente a prueba” (LaCapra 2009, 34). Estas complejidades de la relación entre historia y memoria implican la imposibilidad de una única visión del pasado, aunque existan algunos periodos en los que se logra un consenso generalizado sobre determinados acontecimientos, como ocurrió en la Argentina de la posdictadura. También debemos tener en cuenta la importancia de los tiempos propios de la memoria, debido al protagonismo que van adquiriendo distintos actores sociales respecto de ciertos aspectos del pasado, sobre todo en el caso de hechos traumáticos. En el caso argentino, ese protagonismo recayó paulatinamente en la generación de los hijos de desaparecidos, quienes se transformaron además en destinatarios de un tipo de memoria específica, marcada por una trama familiar en la que todos sus miembros se vieron afectados por el secuestro, asesinato y desaparición de personas. Leonor Arfuch identifica este protagonismo con un “tiempo de los hijos” (2015, 832). El inexorable paso del tiempo permitió atenuar la angustia que forzaba una cierta imposición del silencio respecto de lo sucedido (Arfuch 2013, 25), y la llegada de la generación de hijos de desaparecidos a una edad que les permitió indagar en el pasado para referirse a él, en muchos casos, a través de la creación artística.

En esa trama puede entenderse la fuerte identificación de jóvenes que, más allá de su eventual compromiso con los derechos humanos, irrumpen en la literatura, el cine, el teatro y las artes visuales como hijos de desaparecidos o nietos recuperados, una denominación que de algún modo marca en su obra la herencia y, en general, el orgullo de esa herencia, atemperado a veces por el dolor de la ausencia o por cierta culpabilización hacia esos padres por no haberlos antepuesto al deber militante. La creación artística deviene así una de las formas del trabajo de duelo. (81)

Al mismo tiempo, y teniendo en cuenta que los “hijos” eran niños, algunos muy pequeños, en la época de la dictadura, Arfuch establece una relación entre memoria e infancia, necesaria para entender no solo ese “tiempo de los hijos” citado anteriormente, sino también el contenido de sus obras, fundadas sobre un pasado traumático. Esa relación se manifiesta en la evocación de las imágenes del pasado con una carga afectiva que transfigura el presente de la enunciación, por lo que queda en evidencia que toda memoria es presente o, dicho de otro modo, la memoria siempre acontece en el presente (2016, 143). En este sentido, Arfuch nos plantea una serie de interrogantes que nos ayudarán a indagar con mayor rigor las obras analizadas:

¿[...] qué infancia aparece en el recuerdo? ¿La de un tiempo feliz, la levedad del juego y los afectos, los veranos, la casa paterna, el entorno familiar? ¿La de los miedos y desvelos nocturnos, el temor al abandono, a la pérdida de los seres queridos? ¿La combinación entre ambas, como visión equilibrada de la “normalidad”? ¿O aquella infortunada, transcurrida en un estado de excepción, sin la idílica postal familiar? ¿Y qué sucede cuando el estado de excepción, sin la idílica postal familiar? ¿Y qué sucede cuando el estado de excepción deviene cotidiano, cuando el miedo se transforma en un modo de vida –“vivir en el miedo”– cuando la pérdida brutal acontece como si fuera un hecho necesario? ¿Qué queda como marca de esa traumática experiencia? (2016, 144)

En el caso argentino, la desaparición de los cuerpos imposibilitó concretar el duelo. Cuando el duelo es posible constituye además una forma de elaboración del trauma.

Al no estar el cuerpo es imposible hacer el duelo, nos queda la incógnita de ese cuerpo que nos niegan. Sin él, no podemos elaborar la muerte y darle la sepultura que se merece. Es el ser y no ser. La angustia se transforma en letanía. Las preguntas no cierran y la tragedia tampoco cierra. Una se interroga permanentemente. Nuestros hijos no están muertos. Están desaparecidos. (Gatti 2011, 173)⁹

⁹ Gatti toma la cita de una entrevista a Nora Cortiñas, presidenta de Madres de Plaza de Mayo (línea fundadora), disponible en línea: <http://agendadelasmujeres.com.ar/paginas/cortinas.html>

El duelo se instaló así en familiares y amigos como un estado imposible, pero potencialmente permanente, cosa que impuso la presencia constante del recuerdo de lo ocurrido (Traverso 2005, 52). Paradójicamente la voluntad de los militares de borrar sus crímenes eliminando los cuerpos fue lo que permitió mantener viva y constante la memoria de lo ocurrido, y la voluntad de justicia y castigo a los culpables. La ausencia de los cuerpos hizo más visible la magnitud de los crímenes y la presencia del trauma ante lo sucedido.

El pasado persiste, no puede ser eliminado; libera o esclaviza, y ello depende de lo que hagamos con él (Sarlo 2005, 13). La carencia de recuerdos propios respecto de lo sucedido obligó a los “hijos” a acudir a las memorias de terceros, a los testimonios de los que en mayor o menor medida tuvieron protagonismo en lo ocurrido. Esa forma de recordar en base a memorias y recuerdos ajenos fue denominada “posmemoria” por Marianne Hirsch:

El término «posmemoria» describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profundamente y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. La conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección. (2012, 19, cursiva en el original)

De acuerdo a Nouzeilles, “The most visible manifestations of postmemory in Argentina are the performative and visual practices of the group HIJOS [...]” (2005, 265). Entre esas actividades performativas destaca el “escrache”, al que nos referimos antes. Sarlo se refiere a la posmemoria como “[...] la ‘memoria’ de los hijos sobre la *memoria* de sus padres” (2005, 126, cursivas en el original). Esa “memoria de la memoria” es lo que vuelve imprescindible la imaginación, en tanto el hijo se ve obligado a interpretar los recuerdos que les fueron

transmitidos, habitualmente mediados por la subjetividad, la ideología y la idealización de las víctimas y la lucha armada. La interpretación de esos recuerdos implica imaginar, y la imaginación a su vez la inevitabilidad de la ficción.

LaCapra hace alusión a dos tipos de memoria, importantes para nuestros análisis. La memoria primaria es la de alguien que ha vivido determinados acontecimientos y los recuerda de cierta manera. Aquí es donde no pueden evitarse los lapsus relacionados con la negación y la represión de los recuerdos. La memoria secundaria, en cambio, está investida de un trabajo crítico con los recuerdos resultantes de la memoria primaria. Dicho trabajo crítico puede ser llevado a cabo por la persona que vivió las experiencias, aunque también por un analista o historiador (2009, 21). En este sentido, podemos establecer una relación con los distintos tipos de memoria formulados por Todorov, de acuerdo al modo en que son ejercidas. Todorov distingue entre lo que llama “*mémoire littérale*” y “*mémoire exemplaire*” (2004, 31). En la primera, en el caso de acontecimientos dolorosos o traumáticos, el que recuerda se encuentra de algún modo atrapado por ese pasado. El trauma se extiende a todos los momentos de la existencia del que recuerda, lo que implicaría su permanencia en el presente y su proyección en el futuro. En contraste con ésta, la “*mémoire exemplaire*” produciría un efecto liberador del trauma. El trauma no es ignorado. Por el contrario, el pasado se transforma en un pretexto para comprometerse con la acción en el presente, una acción cuyo objetivo es el de hacer algo positivo con ese pasado, volverlo productivo (ibíd.), enfrentándolo y transformándolo mediante, por ejemplo, procedimientos artísticos que den cuenta de lo sucedido para conjurarlo (LaCapra 2009, 23).

Podemos establecer entonces algunas relaciones significativas entre el concepto de posmemoria de Hirsch, y los de memoria secundaria y memoria ejemplar de LaCapra y Todorov, respectivamente. Como dijimos anteriormente, en el caso de los hijos de desaparecidos la “posmemoria” implica una necesidad ineludible de los recuerdos ajenos para elaborar la propia historia personal y familiar. Al mismo tiempo, la “memoria secundaria” conlleva la existencia de un trabajo crítico de esos recuerdos que puede traducirse en la creación artística, aspecto que implicaría el resultado de la elaboración de una “memoria ejemplar”, en la que el autor incorpora el pasado al presente de una manera productiva, evitando así una fijación estéril al pasado traumático y a su retorno constante. La magnitud y aberración de los crímenes cometidos, además de la posterior impunidad de los responsables, como consecuencia de las leyes del perdón y los indultos, podrían ser una de las causas de una resistencia a la elaboración, definida por LaCapra como una “fidelidad al trauma” (2005, 46). En esas circunstancias la elaboración del trauma podría resignificarse en familiares y sobrevivientes como una traición a las víctimas que fueron devastadas o aniquiladas por los crímenes de la represión ilegal. Se produciría entonces un deseo no del todo consciente de mantenerse apegado indefinidamente al trauma (46-47) y así evitar su elaboración. Este aspecto también puede relacionarse con la ya mencionada “culpa del sobreviviente”, que suele afectar a quienes lograron salir con vida de asesinatos masivos como los ocurridos en Argentina. El sobreviviente trata de comprender las razones por las que está con vida, mientras sus compañeros y amigos murieron. Primo Levi decía sentir remordimientos por la sensación de estar suplantando a otro, por estar viviendo la vida de ese otro (2005, 539-540).

1.4 Identidad en la posmemoria

La transformación en los modos de recordar como consecuencia de los tiempos propios de la memoria nos conecta indefectiblemente con la subjetividad del individuo y, consecuentemente, con la conformación de su propia identidad. Si, como dijimos antes, la memoria es una construcción que se actualiza en el presente del que recuerda, la elaboración de la identidad también lo es, en tanto depende en gran parte de los trabajos de la memoria.

La identidad sería [...] no un conjunto de cualidades predeterminadas –raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.– sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias. (Arfuch 2005, 24)

Ese proceso dinámico de construcción de la identidad implica, al mismo tiempo, una representación determinada entre muchas posibles. Por lo tanto, depende de los contextos históricos y de las condiciones sociales y políticas vigentes en diferentes momentos y lugares, así como de nuestras relaciones con esos contextos y condiciones. De ahí que la relación entre memoria e identidad se configure como una dinámica de retroalimentación constante entre ambos aspectos. “Las luchas de memoria son también luchas de identidad, y los problemas planteados por las funciones de la identidad, en el orden público, político y moral, no son menos complejos que los que arrastran las acciones de la memoria” (Vezzetti 2009, 33). Como ya mencionamos, habitualmente no recordamos solos, sino que lo hacemos como parte integrante de diferentes grupos sociales que incluyen la familia, los grupos de pertenencia, las instituciones educativas, la ciudad y el país que habitamos y, por lo tanto, será ese entorno el que colabore a dar forma a la identidad individual. La memoria individual suele apoyarse en la memoria colectiva como un reaseguro de lo recordado. Cuando se duda sobre la verosimilitud

de los episodios que el individuo recuerda o cree recordar, sobre todo en relación a hechos traumáticos, aquellos que vivieron esas situaciones o fueron testigos de estas, pueden desmentir o corroborar los recuerdos individuales. El individuo lleva consigo un bagaje de recuerdos al que va incorporando paulatinamente y de diversas maneras (testimonios, información periodística, y otros medios) aquellos aspectos destacados del pasado que no vivió personalmente. A medida que el niño crece va adquiriendo conocimientos y una capacidad de reflexión que le permiten comenzar a participar activamente y con mayor claridad en la vida de los grupos de los que formaba parte de manera pasiva, ya que se hace consciente de esa pertenencia y de su protagonismo dentro de esos grupos. El pasado siempre va a verse alterado a través de los recuerdos ya que, como dijimos antes, es una reelaboración constante que se efectúa en el presente. Lo que denominamos recuerdos son representaciones basadas comúnmente en relatos y confidencias de los demás (Halbwachs 2004, 71). Por ello “recordamos” tanto lo que vivimos como lo que no vivimos, los hechos reales y los ficcionales o imaginarios. Cuando la memoria nos tiende alguna trampa por intermedio de la ficción, mediante lo que LaCapra denomina “el síndrome del falso recuerdo” (2009, 22-23), en realidad estamos recordando algo que nunca experimentamos o que posiblemente nunca haya sucedido tal como lo recordamos. Es la imaginación la que introduce la ficción en aquello que suponemos estar recordando.

Para la conformación de la identidad en relación al pasado, es importante considerar lo que Elizabeth Jelin denomina “los trabajos de la memoria” (2002, 14). Hablar de trabajo como una característica de la condición humana implica un compromiso productivo y activo por el que la persona deviene un agente de transformación, que en esa dinámica se va transformando

también a sí misma y al mundo del que forma parte (ibíd.). Esos trabajos implican elecciones. Para determinar quiénes somos debemos optar por retener algunos aspectos de nuestra historia y descartar otros.

[P]ara fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con «otros». Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con «otros» para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. (Jelin 2002, 25)

Por lo tanto, al ser la identidad una representación entre otras posibles, el proceso de elaboración de la propia historia deviene un recorte de la realidad, mediado por nuestras propias experiencias, la transmisión de las experiencias de nuestros grupos de pertenencia, las “temporalidades de la memoria” (Arfuch 2013, 25) y la evolución constante de los contextos históricos. Las preguntas sobre quiénes o cómo somos y de dónde venimos se sustituyen entonces por la de cómo nos representamos a través del lenguaje. “No hay identidad por fuera de la representación, es decir, de la narrativización –necesariamente ficcional– del sí mismo, individual o colectivo”. (Arfuch 2005, 24). En este sentido, el sociólogo Daniel Gatti, quien sufrió la desaparición de tres miembros de su familia y la apropiación ilegal de otro, destaca la importancia de la enunciación del yo y la referencia al verbo “ser”, poniéndolas en relieve como formas de nombrar la propia identidad y lo que podríamos denominar la “no identidad” (al referirnos a la figura del desaparecido):

“Yo” soy Gabriel Gatti. [...]

“Yo” soy también hijo de Gerardo y hermano de Adriana, cuñado de Ricardo y aún soy primo de Simón, que ya no es Simón, pero que al menos *es*. Todos ellos son o han sido, bajo distintas formas, detenidos-desaparecidos: Mi hermana Adriana cayó asesinada en un enfrentamiento en abril de 1977. Tenía 17 años; hasta 1983 su cadáver

estuvo en el cementerio bonaerense de la Chacarita, en el no lugar de los NN. Ricardo, su novio, de 18 años, fue *chupado* en la ESMA; poco se sabe de lo que le ocurrió allí; nada de su destino final. Simón fue apropiado con pocas semanas de vida y vivió con los apropiadores hasta que fue recuperado en 2002. Mi padre desapareció en la Argentina en junio de 1976. Bastante se sabe de lo que ocurrió en *Automotores Orletti*, el *chupadero* donde fue desaparecido; nada de su destino final. (2011, 17-18, cursivas en el original)

Si bien sabemos que los desaparecidos están muertos, al mismo tiempo, según el autor, permanecen en un no-lugar que denomina “los no-muertos-no-vivos” (18). Al no poder deslindar definitivamente al muerto del desaparecido, la desaparición en cierta forma continuaría ocurriendo. El desaparecido es parte del pasado, aunque no deja de ser también parte permanente del presente. Esta dificultad es la que vuelve incómoda la construcción de las identidades que se han ido conformando en el entorno de esa figura tan difícil de definir que constituye el desaparecido, una entidad que se conforma en la dualidad presencia-ausencia. Tanto la identidad como el propio lenguaje se vuelven cuestionables: “La identidad, en efecto, se tambalea, no sólo la del propio detenido-desaparecido, también la de su entorno; hasta la palabra ‘identidad’ misma lo hace” (ibíd.). Hablar de la identidad como representación implica una relación estrecha entre ésta y el lenguaje, vehículo privilegiado de la representación identitaria mediante la enunciación del yo. La desaparición forzada de personas desarticula el orden que rige el lenguaje, la identidad y la interacción entre ambos, y despoja al individuo de su nombre, privándolo así de su identidad (Gatti 2011, 131). Para reafirmar lo expuesto, vale recordar que muchos de los desaparecidos fueron sepultados como “NN”.

Si definir la identidad, o al menos intentar aproximarse al significado de este concepto, entraña dificultades, en el caso de los “hijos” la complejidad resulta mayor, precisamente porque en ese cuestionamiento de la propia identidad la figura del desaparecido deviene

ineludible. Como sostiene Gatti, “[...] *la desaparición forzada es una catástrofe para la identidad y para el lenguaje*” (2011, 32, cursivas en el original). Dicho de otro modo, la desaparición forzada produce una disociación entre hechos y sentidos, en tanto carecemos de marcos interpretativos o de esquemas de pensamiento que nos permitan interpretarla. Es esa disociación la que Gatti identifica como “catástrofe”. Existen los hechos pero no podemos verbalizarlos, no podemos aprehenderlos mediante el lenguaje, se produce un desajuste constante entre los hechos y las palabras (35-37). En las narrativas de la ausencia que caracteriza la escritura de los “hijos”, la identidad se presenta siempre en conflicto, inestable, vacilante. El sujeto puede reconstruirse a partir de la tragedia y el trauma que padeció, pero difícilmente mientras permanezca inmerso en ellos. Por otra parte, es necesario recordar que cuando los “hijos” se refieren a las desapariciones conocen *a priori* la suerte corrida por sus padres durante y luego del cautiverio. Al respecto, Jelin afirma que “[...] esas memorias y esas interpretaciones son también elementos clave en los procesos de (re)construcción de identidades individuales y colectivas en sociedades que emergen de períodos de violencia y trauma” (2002, 5). Por ello se insiste tanto en la importancia de la identidad en el caso de los hijos de desaparecidos y, sobre todo, de la “recuperación” de la verdadera identidad en el caso de los “nietos recuperados” por las Abuelas de Plaza de Mayo. Cada vez que se encuentra un nieto apropiado ilegalmente durante la dictadura se estaría recuperando también una identidad, un nombre. “La ausencia de nombre, nos saca del mundo, nos deja sin sujeción. *Sin identidad* [...]” (Gatti 2011, 130, mis cursivas). La recuperación de la verdadera historia y, consecuentemente, del nombre de nacimiento del que fueron despojados mediante la apropiación, implica también una recuperación de la identidad. Así lo consignan los medios de comunicación y los organismos de derechos humanos. A modo de ejemplo, podemos citar el

título del 20 de febrero de 2007 de la página web de Abuelas de Plaza de Mayo: “Recupera su identidad otro nieto apropiado”¹⁰, y el del 2 de noviembre de 2009 de la edición digital del diario *Página 12*: “Otro nieto recupera su identidad”¹¹. Incluso se llega a relacionar la recuperación de la identidad de los nietos con la identidad de la patria: “Con cada nieto la Patria recupera su identidad”¹² publicó el portal *La tribuna de los sin voz* el 6 de octubre de 2016. Al comprobar los lazos sanguíneos entre estos y sus padres desaparecidos mediante los análisis de ADN, se hace referencia a la verdadera identidad de los nietos en cuestión. Por otra parte, los nietos recuperados, al conocer la verdad sobre sus padres biológicos, suelen adoptar mayoritariamente y lo antes posible el nombre que estos últimos habían elegido para ellos. Esta estrecha relación entre nombre e identidad se puso claramente de manifiesto en una importante polémica, debido a la decisión de Hilario Bacca (el nieto recuperado N°95) de mantener el nombre que le dieron sus padres adoptivos¹³, cosa que le generó la crítica de, entre otros, Estela de Carlotto, titular de Abuelas de Plaza de Mayo. Luego de nueve años de lucha por mantener su nombre adoptivo, la justicia falló a su favor, convirtiendo así el caso en un antecedente importante para otros que pudieran presentarse en el futuro. La importancia del nombre propio en relación con la identidad también significó un problema para algunos de los hijos de los represores que actuaron durante la dictadura. En su libro *Playful memories* (2016), Jordana Blejmar hace alusión a un caso concreto, en que la hija de un represor decidió cambiar su apellido, reemplazando el de su padre (Pretti) por el de su madre (Vagliati):

¹⁰ Abuelas de Plaza de Mayo: <https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-134554-2009-11-02.html>

¹¹ Diario Página 12: <https://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-134554-2009-11-02.html>

¹² La tribuna de los sin voz: <http://latribuna69.org/con-cada-nieto-la-patria-recupera-su-identidad/>

¹³ *Diario Perfil*. Entrevista disponible en línea: <http://www.perfil.com/sociedad/hilario-bacca.phtml>

Ana Rita Vagliati was the first daughter of a military officer (Valentín Milton Pretti) to change her surname in 2005. In conversation with the newspaper *Página/12*¹⁴, she stated that she learnt about Marxism in the books that her father stole from his victims after disappearing them. Her mother used to refer to her father as a demon. Vagliati decided to change her name because she did not want to be associated with him. “*Her surname was her trauma*,” says her therapist, also present at the interview. (181-182, mis cursivas)

De todos modos, en el caso de los hijos de desaparecidos, es necesario tener presente que el conocimiento del verdadero pasado y del nombre otorgado por los padres biológicos no implica la recuperación plena de la identidad, según la concepción de identidad como construcción y representación que sostenemos en este trabajo.

El contar una (la propia) historia no será entonces simplemente un intento de atrapar la referencialidad de algo "sucedido", acuñado como huella en la memoria, sino que es constitutivo de la dinámica misma de la identidad: es siempre a partir de un "ahora" que cobra sentido un pasado, correlación siempre diferente -y diferida- sujeta a los avatares de la enunciación. Historia que no es sino la reconfiguración constante de historias, divergentes, superpuestas, de las cuales ninguna puede aspirar a la mayor "representatividad". (Arfuch 2005, 27)

Si ese “ahora” al que se refiere Arfuch no se desprende del engaño que implica el falseamiento del pasado del individuo la construcción identitaria en el presente deviene parte constitutiva de ese engaño. Si bien esta situación puede darse en el caso de cualquier hijo adoptado que desconocía su verdadero origen, en el caso de los hijos de desaparecidos nos estamos refiriendo a integrantes de una misma generación, con toda la carga emocional que implica el conocimiento de la tortura y asesinato de sus padres y la desaparición de sus cuerpos como resultado de un plan sistemático ejecutado desde el Estado. A ello debemos sumar el agravante

¹⁴ Blejmar hace referencia a la entrevista “Mamá decía que papá era el Demonio”, publicada el 14 de agosto de 2005: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-55071-2005-08-14.html>

que significa que en algunas ocasiones los propios apropiadores de estos niños, sus padres adoptivos, tuvieron alguna responsabilidad directa o indirecta en la muerte de sus padres biológicos.

La desaparición rompió las ecuaciones: hizo que los padres enterrasen a sus hijos (o soñasen con hacerlo), que los hijos no enterrasen a sus padres, que los nietos creyesen que otros, sus abuelos, eran sus padres. [...]

Pero habilitó también la entrada en juego de prodigiosas invenciones sociales: familias de reemplazo, lealtades irrompibles, redes de afecto que multiplican las que la familia, esa unidad rota, proporcionó antaño y que ya no garantizaba... Con esta catástrofe descubrimos la arbitrariedad de las cosas y de las identidades; también la necesidad de reinventarlas. (Gatti 2011, 173)

Esa posibilidad de cuestionar y reinventar las identidades constituye una parte esencial de las autoficciones de “hijos”, aspecto que además las diferencia de las autoficciones canónicas. “Hacer identidad” (2011, 176) dice Gatti. En efecto, los “hijos” “hacen identidad” mediante la literatura y el cine.

En este capítulo abordamos diversos tópicos que podemos relacionar con el aspecto autoficcional de la narrativa de “hijos”. El abordaje del pasado histórico nos permitió evidenciar los comienzos de la violencia política que derivaría luego en el terrorismo de Estado. De ahí surgiría la figura del desaparecido, cuyo protagonismo adquiere una relevancia crucial en las narraciones que analizaremos, en tanto la desaparición se manifiesta como el tema de origen de estas. Vimos también cómo se genera una tensión constante entre los conceptos de memoria e historia, y las luchas entre diversas memorias para lograr imponerse en un contexto y tiempo determinados. Una memoria idealizada y hegemónica se fue consolidando en el país alrededor de la idealización de la figura del desaparecido centrada fundamentalmente en su carácter de víctima. Esa memoria será confrontada por algunos de los

propios “hijos”, aunque también por ex militantes y otros protagonistas del pasado trágico argentino. Por último, nos referimos a la identidad, también como un fenómeno dinámico resultante de los trabajos sobre la memoria y el cuestionamiento de esa memoria hegemónica que mencionamos antes, hasta ese entonces prácticamente incontestable. La identidad de los “hijos” deviene central para este trabajo, en tanto son ellos mismos los protagonistas y personajes de sus propias autoficciones. Finalmente nos referimos a las obras estudiadas como diferentes modos de confrontar el pasado, ejercer el duelo y elaborar el trauma resultante de las desapariciones.

Capítulo II. Autoficción: subjetividad y autorrepresentación

2.1 Autoficción: de la teoría a la práctica

Una de las hipótesis del presente trabajo es que la reconstrucción del pasado que elaboran los “hijos” mediante sus obras, se sirve de la autoficción como estrategia narrativa que permite sortear las dificultades presentes en la interfaz de historia, memoria e identidad en el contexto de la posdictadura argentina. Resulta necesario, por lo tanto, que antes de entrar en el análisis de las obras hagamos un trazado de lo que aquí se entiende por autoficción y determinemos cómo las obras de nuestro corpus se ajustan a este género narrativo. En primer lugar, en este capítulo abordaremos el contexto en el que surgió la autoficción como un desprendimiento de las escrituras autorreferenciales, aunque con características específicas. Consideraremos en particular las posibles relaciones que el autor de una narrativa puede establecer con los personajes de la misma. Estas singularidades nos permitirán diferenciar la autoficción de la autobiografía y de la novela autobiográfica, los dos géneros que más se le aproximan y que, por lo tanto, podemos situar en sus márgenes. Para establecer esas singularidades, acudiremos a las opiniones y teorías de los principales estudiosos de la autoficción con la finalidad de observar diferencias y acuerdos. Con el propósito de que el concepto quede bien delimitado, también se consideran algunas propuestas alternativas que se han aproximado al estudio de las narrativas autoficcionales desde otros puntos de vista. Nuestro objetivo es señalar la fundamental importancia existente entre los diferentes pactos de lectura que se establecen entre autor y lector, para dar así cuenta de las especificidades de tres tipos de escritura: las fundadas sobre un pacto autobiográfico, las que parten de un pacto

novelesco y aquellas en las que existe un pacto ambiguo, como son las autoficcionales. Por último, nuestro estudio se centrará en mostrar la singularidad de las autoficciones de los hijos de militantes y desaparecidos durante el terrorismo de Estado en Argentina, y el pacto particular que las caracteriza, que proponemos denominar “pacto autoficcional”, ya que también el pacto de lectura en estas obras difiere, no solamente de los pactos autobiográfico y novelesco, sino también del pacto ambiguo.

La noción de autor tal y como la entendemos actualmente surge a partir del siglo XVIII. Hasta ese momento, el anonimato no era puesto en cuestión para juzgar la calidad de las obras (Foucault 1998, 47-48). La subjetividad del escritor como autor y materia prima de sus creaciones comenzaría a consolidarse con el Romanticismo. Lo mismo sucedió con los artistas, quienes comenzaron a aparecer retratados en sus propias pinturas. Si bien los primeros autorretratos surgen en la pintura del siglo XV y conocen un desarrollo considerable a finales del XVII (e.g. Rembrandt), es en los siglos XVIII y XIX en los que esa práctica logra un reconocimiento importante. El autorretrato en la pintura, como la autorreferencialidad literaria, tuvo que hacer frente a dificultades considerables, impuestas principalmente por la religión, en tanto la autorrepresentación era asociada a pecados relacionados con la vanidad y la soberbia. Por esta razón, los primeros autorretratos individuales suelen mostrar una expresión de humildad de los artistas en cuestión. Un autorretrato de 1485 de Filippo Lippi es considerado uno de los principales autorretratos modernos. También comienzan a ser comunes los autorretratos en los que el pintor se representa como figura religiosa, entre los que podemos mencionar a Sandro Boticelli y al mismo Filippo Lippi. Es en 1500 cuando Alberto Durer se representa bajo la apariencia de Cristo, mirando de frente al espectador y de manera

desafiante, actitud inédita para el contexto de la época, en el que la iglesia detentaba un gran poder.

A partir del siglo XVIII lo privado e individual comienzan a ganar en prestigio frente al predominio de lo público. Hasta ese momento la autorrepresentación artística se había visto limitada por las normas sociales y, como dijimos antes, fundamentalmente por las creencias religiosas y el poder de las instituciones eclesiásticas. La creciente supremacía de lo individual llevaría al artista y al escritor a ser considerados como figuras de prestigio social, en tanto representaban el triunfo de los ideales burgueses de la época. Esta importancia del individuo implicaba que escritores y artistas construyeran una personalidad y una figura social que les permitieran no solamente salir del anonimato, sino distinguirse del resto de la sociedad y diferenciarse de otros escritores y artistas. En consecuencia, el naciente culto a la figura individual determinaba una relación estrecha entre la personalidad y la vida del artista.

La construcción de un yo público, cuyos atributos distintivos resultasen fáciles de reconocer, ha formado parte, con contadas excepciones, de la estrategia promocional de la comunidad de artistas en los dos últimos siglos. Al unísono de la difusión de la imagen del creador, el concepto de autoría, que ya tenía siglos de existencia, se vio ratificado y reforzado en dos direcciones: el autor será el propietario o beneficiario económico y el responsable civil e interpretativo de su obra. (Alberca 2007, 23)

La configuración de una personalidad propia y reconocible implicaba la posibilidad de desafiar los límites establecidos y de transgredir las normas, por lo que el prestigio de los artistas se veía siempre vinculado a gestos de rebeldía que no hacían más que acrecentarlo, en tanto se transformaban en figuras excepcionales que se atrevían a confrontar mandatos sociales, instituciones y leyes. La importancia de la firma y del nombre propio del autor reemplazaron paulatinamente el anonimato de las obras, que hasta ese entonces se producían

principalmente en ámbitos religiosos. Al mismo tiempo, la subjetividad representada por la firma adquiriría un valor de mercado, el nombre del autor se convertía al mismo tiempo en algo similar a lo que hoy conocemos como una marca comercial. Ese valor económico acrecentó los deseos de destacar la propia individualidad, por lo que el artista debía sacrificar su anonimato y su intimidad. Alberca destaca la conocida frase de *El retrato de Dorian Grey* de Oscar Wilde para ilustrar la importancia de la conquista de la notoriedad artística para la época: “Que hablen de uno es espantoso. Pero hay algo aún peor: que no hablen” (2007, 23). La importancia de la figura de los artistas y escritores seguiría incrementándose, por lo que se establecía una relación recíproca entre el prestigio personal, la calidad de las obras y el valor comercial de las mismas.

En 1968 Roland Barthes pondría en cuestión la relevancia de la autoría y declararía “la muerte del autor”. El autor representaba para Barthes la expresión ideológica del individualismo burgués y una molestia para la circulación de las obras y sus significados. El ensayo de Barthes será significativo para el deconstruccionismo. Su influencia daría lugar a una “deconstrucción” de la noción clásica de autor (Alberca 2007, 25). Con la “muerte” del autor decretada en el plano teórico, el individualismo perdió terreno en detrimento de la autonomía del texto y de una creciente importancia del lector, quien, mediante la recepción, se convertiría en una nueva categoría de productor del texto (25-26). En su ensayo, Barthes toma como referencia la novela *Sarrasine* de Honoré de Balzac para cuestionar la idea de autor:

¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? (1968, s.p.)

Para Barthes no existe una respuesta posible, al considerar la escritura como un lugar neutro en el que el origen y la voz individual desaparecen en beneficio de la autonomía del texto. El propio Barthes definiría la noción de autor a la que va a referirse luego para decretar su muerte:

El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor. (1968, s.p.)

También el Surrealismo contribuyó significativamente a desacralizar al autor mediante el ejercicio de la escritura automática, en la que la mano debía escribir rápidamente lo que la mente ignoraba. Es decir, en principio no podría concebirse un autor que no estuviera consciente de lo que escribe. Una de las claves de “la muerte del autor” se encontraría en el propio texto. El texto estaría siempre conformado por una multitud de citas, por lo que el escritor en realidad no sería autor de nada nuevo. Su tarea no sería otra que la de “mezclar” todas esas escrituras provenientes de textos anteriores, tomando y descartando lo necesario de acuerdo a lo que pretende expresar (ibíd.). Por último, Barthes destaca la importancia de la figura del lector, en tanto sería en el lector en quien se reúnen las partes que van a conformar el texto (ibíd.). En él la obra se constituiría como tal. Walter Benjamin había alertado tempranamente sobre la importancia del lector en su ensayo “El autor como productor” (1934). Benjamin se refería puntualmente al contexto de la prensa soviética, en el que todo lector era potencialmente un autor, aunque no en el sentido propuesto por el deconstruccionismo, sino por la posibilidad del lector de transformarse en escritor, en un

escritor operante, figura que podemos relacionar con lo que Barthes entiende por actuar directamente sobre lo real. Benjamin postulaba ya en ese entonces que la distinción entre autor y público era un producto de la burguesía y que comenzaba a desaparecer, fundamentalmente gracias a la prensa. La literatura debía convertirse en un bien común. El pensador alemán sostenía que cualquier experto en una materia dada era susceptible de transformarse en autor, haciendo de esta manera que el trabajo tomara la palabra (6-7). Para Benjamin el autor era un activista. Los diferentes pactos de lectura hacen del lector una figura significativa, en tanto nos permiten determinar a qué tipo de obras nos referimos en cada caso.

En 1969, y en respuesta a la muerte del autor decretada por Barthes, Michel Foucault aborda esta problemática en “¿Qué es un autor?”, ensayo mediante el cual intenta rescatar la importancia de esta figura, aun sin los privilegios de los que gozaba en épocas anteriores. El autor, según Foucault, es esencial para la comprensión del texto.

La noción de autor constituye el momento fuerte de la individualización, en la historia de las ideas, de los conocimientos, de las literaturas, también en la historia de la filosofía y en la de las ciencias. Aun hoy, cuando se hace la historia de un concepto o de un género literario o de un tipo de filosofía, creo que no se dejan de considerar tales unidades como escansiones relativamente débiles, secundarias, y superpuestas con relación a la unidad primaria, sólida y fundamental que es la del autor y la obra. (1998, 38)

Foucault propone además lo que denomina “función-autor” como un aspecto fundamental para la recepción lectora:

La función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y

simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente *a varios egos, a varias posiciones-sujeto* que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar. (1998, 52, mis cursivas)

La importancia que Barthes otorgaba al lector se ve limitada en Foucault, para quien el autor del texto es la figura fundamental. Por otra parte, Foucault señala que, en una novela, el pronombre de la primera persona no remite nunca directamente al escritor sino a un alter ego. Si bien al momento de la publicación de estos ensayos no se conocía el término autoficción, es importante tener en cuenta que Foucault sitúa la función-autor en la escisión entre el escritor real y el locutor ficticio, pudiendo acercarse más a uno u otro de acuerdo a las características de la obra en cuestión (1998, 51).

La figura de autor suele confundirse con la de narrador, y a menudo son citadas erróneamente como sinónimos. Gérard Genette elabora una clara distinción entre ambos conceptos, tomando como referencia el cuento “El Aleph”, de Jorge Luis Borges : “Le Borges auteur [...] qui signe *L’Aleph*, n’est pas fonctionnellement identique au Borges narrateur et héros de *L’Aleph*, même s’ils partagent bien des traits biographiques [...]” (2004, 160). La coincidencia entre autor, narrador y protagonista de un texto no sería impedimento para la escritura de ficción, aunque la aparición del nombre propio introduce la problemática de la identidad del autor respecto de sus narraciones, en las que además es protagonista.

La autoficción surgiría precisamente en el contexto en el que Barthes y Foucault habían puesto en cuestión la noción de autor y en el que, al mismo tiempo, se asistía a una proliferación de textos autobiográficos (Alberca 2007, 31), relacionada con la creciente importancia de la individualidad en la incipiente posmodernidad. A principios del siglo XX va

a producirse en Occidente una creciente importancia de la subjetividad, del punto de vista subjetivo, especialmente a partir de la profundización en la noción del inconsciente y consecuentemente de la falta de confianza en la infalibilidad de la memoria individual. Desde la década del cincuenta, y como consecuencia de las secuelas de la Segunda Guerra Mundial, se produce una desilusión significativa del individuo respecto de las tradiciones de pensamiento colectivo (religiones, socialismo, comunismo y otras), desilusión que Jean-François Lyotard describiría en *La condition postmoderne* (1979) como el fin de los grandes relatos. Los sistemas colectivos de pensamiento se van a ir viendo gradualmente reemplazados por ideologías que tienden a recuperar algunos aspectos del individualismo propio del Romanticismo. La decepción respecto de esos grandes relatos daría lugar a los discursos privados como la forma más confiable de expresión. Como consecuencia, se constituiría paulatinamente lo que hoy conocemos como sociedad posmoderna, cimentada fundamentalmente en la importancia de los intereses individuales y en el derecho de cada persona a diferenciarse de los demás.

Sociedad posmoderna: dicho de otro modo, cambio de rumbo histórico de los objetivos y modalidades de la socialización, actualmente bajo la égida de dispositivos abiertos y plurales; dicho de otro modo, el individualismo hedonista y personalizado se ha vuelto legítimo y ya no encuentra oposición; dicho de otro modo, la era de la revolución, del escándalo, de la esperanza futurista, inseparable del modernismo, ha concluido. La sociedad posmoderna es aquella en que reina la indiferencia de masa, donde domina el sentimiento de reiteración y estancamiento, en que la autonomía privada no se discute, donde lo nuevo se acoge como lo antiguo, donde se banaliza la innovación, en la que el futuro no se asimila ya a un progreso ineluctable. La sociedad moderna era conquistadora, creía en el futuro, en la ciencia y en la técnica, se instituyó como ruptura con las jerarquías de sangre y la soberanía sagrada, con las tradiciones y los particularismos en nombre de lo universal, de la razón, de la revolución. Esa época se está disipando a ojos vistas; en parte es contra esos principios futuristas que se establecen nuestras sociedades, por este hecho posmodernas, *ávidas de identidad, de diferencia*, de conservación, de tranquilidad, de realización personal inmediata [...] (Lipovetsky 1986, 9, mis cursivas)

Según Lipovetsky, el posmodernismo va a constituir un contexto que favorece el discurso en primera persona. Una democratización inédita de la palabra comienza a permitir que cada uno se exprese, que haga públicas sus experiencias, con lo que el posmodernismo podría traducirse como “una segunda revolución individualista” (1986, 5), luego de la primera instaurada por el Romanticismo. Zygmunt Bauman sostiene que la individualización propia del modernismo implicaba un cambio sustancial de lo que entendemos como identidad, en tanto ésta pasaba de ser algo dado a convertirse en el resultado de una tarea a la que cada individuo debía someterse, emancipándose así de cualquier determinación previa o mandato social (2001, 166). En consecuencia, el posmodernismo devolvía la palabra al individuo, concediéndole al mismo tiempo la responsabilidad de construir su propia identidad. Si en la edad moderna los paradigmas estaban encabezados por la revolución y la producción, en la postmoderna van a ocupar ese lugar la comunicación y la expresión (Lipovetsky 1986, 14). Al mismo tiempo, esta visión destaca la importancia de la relación entre historia y representación, o más precisamente de la historia como representación, aspecto clave para nuestro estudio de la autoficción:

From a post-modern perspective, Linda Hutcheon¹⁵ argues that, as we only have access to the past through its traces (documents and testimonies), we can only construct narratives and explanations of the past not from the past itself but from representations, such that “the representation of history becomes the history of representation.” (Blejmar 2016, 19)

El cuestionamiento de los sistemas de pensamiento colectivos se tradujo en una crisis generalizada del arte y de las teorías científicas, con lo que se puso en duda la posibilidad de llegar al conocimiento a través de métodos y procedimientos puramente racionales. La

¹⁵ Blejmar toma la cita de Linda Hutcheon de *The Politics of Postmodernism*, 55.

literatura, en consecuencia, se despolitiza, se independiza del mundo real y gana terreno la escritura basada en la memoria individual, al tiempo que recibe la influencia de otras artes como el cine, la pintura y la música (Arroyo Redondo 2011, 100-101). Las personas comienzan a privilegiar un individualismo sustentado en sus creencias personales. La democratización social y cultural vuelve la atención sobre los derechos de cada uno. En una sociedad democrática todos los ciudadanos se encuentran en un mismo nivel respecto de los otros y merecen, además de respeto, la posibilidad de expresarse públicamente y ser escuchados. La expresión individual e intransferible de la experiencia personal se impone a los relatos oficiales. La vida privada deviene un valor económico. Los artistas y escritores construyen figuras públicas que junto a sus respectivas obras adquieren un valor mercantil apoyado en la firma del creador individual. En ese contexto histórico surgiría el término autoficción para designar un tipo de escritura caracterizada por la fusión de hechos reales, experiencias personales y ficción, y que transformaba a los autores en protagonistas de sus propias narraciones (Arroyo Redondo, 102).

En 1977, el escritor francés Serge Doubrovsky acuñaría el neologismo “autoficción” para referirse a su novela *Fils*. Doubrovsky creó este neologismo al año siguiente del golpe de Estado en Argentina (1976), lo que constituye una suerte de coincidencia, ya que lo ocurrido luego del golpe de Estado motivó la totalidad de las obras autoficcionales de “hijos” aludidas en esta tesis. La primera mención de la autoficción aparece en la contratapa del libro de Doubrovsky con la intención de diferenciar su novela de las autobiografías tradicionales. A partir de ese momento, la autoficción se transformó en un fenómeno literario que produjo una gran cantidad de teorías, debates y polémicas que, si bien en principio parecieron complicar la

delimitación de sus fronteras, nos brindaron también las herramientas teóricas que nos permiten establecer sus singularidades. “Chaque phénomène appelle son théoricien” afirma Philippe Forest (2001, 12), quien destaca la apertura conceptual que ofreció este tipo de escritura: “Élargir historiquement et géographiquement le concept d’autofiction’ revient sans doute à prendre le risque d’une moindre cohérence théorique. Mais c’est aussi se donner la liberté d’envisager le phénomène sous un plus grand nombre de formes” (16). La autoficción designa un tipo de narración que precede al neologismo y que, además, podría tener raíces antropológicas, ya que los niños inventan historias sobre sí mismos con total naturalidad y sin la intención o sensación de estar mintiendo (Toro, Schlickers y Luengo 2010, 17). “El niño empieza a verse a sí mismo por primera vez como si fuera con los ojos de su madre, y empieza a hablar de sí mismo utilizando sus tonos emocionales y volitivos [...]” afirma Mijaíl Bajtín (2000, 70). Es decir, el niño se ve a sí mismo como si fuera “otro”. En el juego de inventar historias el niño se siente realmente en la piel de sus personajes, en cada invención se crea una “individualité nouvelle”, figura con la que Sébastien Hubier identifica a los personajes autoficcionales (2003, 124). El escritor autoficcional asume el protagonismo de un personaje que van a encarnar como si se tratara de él mismo en cada caso, aunque la identidad del personaje no se corresponda totalmente con la suya.

Referirnos a la autoficción implica la necesidad de remitirnos a la autobiografía con el objetivo de establecer en qué se diferencian. Philippe Lejeune y Serge Doubrovsky podrían considerarse como autores complementarios e inseparables, como también lo son la autobiografía y la autoficción. En consecuencia, para comprender la aparición de la autoficción, debemos previamente referirnos a la autobiografía y a la definición de Lejeune

que aparece originalmente en *El pacto autobiográfico* (1975): “Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité” (14). Lejeune establecía que en las autobiografías debía coincidir el nombre real del autor con el del narrador y, además, con el del personaje protagonista del texto, estableciendo al mismo tiempo un pacto de fidelidad con el lector. Ese pacto comprometía al escritor de autobiografías a contar la verdad sobre su vida, con lo que en principio la ficción quedaba excluida del género. Al mismo tiempo, la exclusión de ficción diferenciaba al pacto autobiográfico del novelesco. Lejeune establece las diferencias fundamentales en el cuadro que se reproduce a continuación (1975, 28):

Nom du personnage Pacte	<i>≠ nom de l’auteur</i>	= 0	<i>= nom de l’auteur</i>
Romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2a <u>ROMAN</u>	
= 0	1 b <u>ROMAN</u>	2 b Indéterminé	3a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2c <u>AUTOBIO.</u>	3b <u>AUTOBIO.</u>

Podemos observar dos casilleros vacíos que parecen indicar la aparente imposibilidad de un tipo de escritura que respondiera a lo requerido en cada uno, aunque fue el casillero superior derecho el que llamó la atención del escritor francés Serge Doubrovsky, quien concibió la posibilidad de un tipo de novela, es decir, un tipo de escritura esencialmente ficcional, en la que el nombre del autor pudiera coincidir con el del personaje principal sin necesidad de respetar el pacto autobiográfico (Arroyo Redondo 2011, 108). En una carta a Philippe Lejeune, transcrita por este último en su libro *Moi aussi*, Doubrovsky le expresa su voluntad de lograr un texto que respondiera a esa aparente imposibilidad:

Je me souviens, en lisant dans *Poétique* votre étude parue alors, avoir coché le passage (que je viens de retrouver) : “Le héros d’un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l’auteur ? Rien n’empêcherait la chose d’exister, mais dans la pratique aucun exemple ne se présente d’une telle recherche”. J’étais alors en pleine rédaction et cela m’avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, ce n’est pas à moi d’en décider, mais j’ai voulu très profondément remplir cette “case” que votre analyse laissait vide, et c’est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j’étais en train d’écrire, sinon à l’aveuglette, du moins dans une demi-obscurité... (1986, 63)

En 1984 Jacques Lecarme sostenía que el casillero en cuestión en realidad nunca estuvo vacío, ya que Malraux, Céline, Barthes y Sollers, entre otros, ya habían incursionado en este tipo de textos (Casas 2012, 12). Lecarme confirmaba una vez más que la escritura autoficcional precede al neologismo de Doubrovsky, aunque al mismo tiempo dejaba en evidencia que la ausencia del mismo imposibilitaba establecer las especificidades de este tipo de escritura para considerarla objeto de estudio. En la contraportada de *Fils*, Doubrovsky ya consigna la definición del género:

Autobiographie ? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage,

hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontre, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère maintenant partager son plaisir. (1977, cursivas en el original)

Mediante su definición, Doubrovsky daba nombre a un tipo de escritura que hasta ese momento carecía de un concepto preciso que la distinguiera del resto de las escrituras autobiográficas. La autoficción produciría, fundamentalmente en Francia, una gran cantidad de teorías y polémicas que dificultaron, y siguen dificultando aún hoy en día, un consenso generalizado respecto de sus alcances y límites. Tampoco existe unanimidad en cuanto a si nos encontramos frente a un género o a un subgénero literario, o si la autoficción es simplemente un concepto necesario para identificar aquellos textos que se sitúan a medio camino entre la autobiografía y la novela autobiográfica.

Al referirnos a las escrituras del yo y al nombre propio de los autores, nos situamos siempre frente a la cuestión de la identidad. Sin embargo, debemos tener presente que la identidad del autor también es una construcción en permanente estado de cambio. “La identidad propia emerge de continuo, vuelve a conformarse y sigue en una nueva dirección a medida que uno se abre paso por el mar de relaciones en cambio permanente. En el caso de «¿Quién soy yo?», hay un mundo de posibilidades provisionales en ebullición” (Gergen 2006a, 197). Si al decir “yo” nos estamos diferenciando de los demás ello implica que nuestra identidad se constituye dentro de un marco de relaciones. Las características de nuestra identidad, siempre cambiantes, van a depender también de las diversas perspectivas surgidas de esas relaciones (205). En gran medida, somos configurados por esas perspectivas.

La denominación de un nuevo género o subgénero literario y las consecuentes definiciones que intentan delimitar sus alcances dependen de los contextos históricos, sociales y culturales en los que surgen, y al mismo tiempo son determinadas por estos. “Los géneros literarios no son entes en sí: constituyen, en cada época, una especie de código implícito por medio y gracias al cual las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores” (Lejeune 1994, 277). La diversidad de textos autobiográficos que suelen emparentarse con la autoficción dificulta, aunque no impide, la delimitación de sus fronteras. Todo texto en el que el yo del autor se proyecta ficcionalmente en su obra parecería susceptible de ser calificado de autoficcional, por lo que debemos establecer las diferencias entre la autoficción y las demás escrituras en las que la información autobiográfica de sus autores adquiere un rol preponderante. La autoficción se ubicaría entre la autobiografía, con la que tendría en común la coincidencia nominal entre autor, narrador y protagonista del relato, y la novela autobiográfica, en la que esa identidad solamente se sugiere, aspecto que permite distinguirla de la autoficción (Gasparini 2008, 300). La fragmentación del relato y un uso intenso del comentario interno o autocomentario serían otras de las características propias de la autoficción. El escritor autoficcional rompe la cronología al relatar aspectos de su propia vida, evitando una línea temporal coherente que sí debe respetar el autobiógrafo para dar cuenta de la historia de su personalidad, como reclama el pacto autobiográfico. Si nos atenemos a este último, la presencia de ficción nos permitiría trazar un límite preciso entre la autoficción y la autobiografía. Sin embargo, la ausencia de ficción en las autobiografías es muy discutible. Beatriz Sarlo, siguiendo a Paul de Man, sostiene: “Las llamadas autobiografías serían indistinguibles de la ficción en primera persona, una vez que se acepte que es imposible establecer un pacto referencial que no sea ilusorio [...]” (2005, 38). Incluso si los autores

autobiográficos se propusieran respetar el pacto de veracidad con el lector, la incursión de la ficción en sus textos sería inevitable. También Manuel Alberca pone en tela de juicio la supuesta verdad autobiográfica:

En mi opinión, las obras de estos artistas¹⁶, como en cierto modo ocurre también con los novelistas autoficticios, tienen un denominador común, pues transmiten la necesidad de tener, adquirir o construirse un personaje de sí mismo y, al mismo tiempo, expresan un profundo escepticismo de que pueda existir algo como una autobiografía auténtica o una personalidad estable y acabada. La conclusión para la mayoría de ellos es siempre la misma: *la biografía es el resultado de lo vivido tanto como de lo inventado*, hechos verdaderos y hechos ficticios se dan inevitable e insolublemente entremezclados. (2007 35, mis cursivas)

Es preciso remarcar que la inevitabilidad de la ficción no convierte a las autobiografías en autoficciones, fundamentalmente porque la intención de los autores y los pactos de lectura son diferentes. Philippe Forest destaca otro aspecto importante que las diferencia: el carácter de testamento de autor de la autobiografía (2001, 75). En efecto, es escrita para la posteridad, pretende dejar trazas de su autor, una constatación de su existencia. Podríamos inscribir la autobiografía en lo que Zygmunt Bauman identifica como una forma de inmortalidad, dentro de las condiciones y acuerdos establecidos en esa abstracción que llamamos sociedad, entendida como “una fábrica de significados” (Bauman la denomina “artilugio”) (2001, 12): “[...] «sociedad» es el nombre del acuerdo y la participación, pero también el poder que confiere dignidad a lo que se ha acordado y es compartido” (ibíd.). Y agrega: “Dentro de la vida mortal uno puede experimentar la inmortalidad, aunque sólo sea como una metáfora o una metonimia: configurando su propia vida a imagen de las formas, sobre las que hay acuerdo de que están dotadas de un valor subyacente [...]” (13). Para que una autobiografía

¹⁶ Alberca se refiere a los artistas Andy Warhol, Jeff Koons, RASSIM© y Cindy Sherman.

tenga sentido, o al menos para que promueva su propia lectura, el autor debe ser previamente conocido. En el caso de la autoficción, esta condición no es necesaria. En su libro *Moi aussi*, Lejeune había vuelto sobre sus pasos para referirse al pacto autobiográfico que había formulado en 1975, mediante el capítulo “Le pacte autobiographique (bis)”: “Dans mon esprit la définition était un point de départ pour lancer une déconstruction analytique des facteurs qui entrent dans la perception du genre. Mais isolée de son contexte, citée comme une ‘autorité’, elle pouvait apparaître sectaire et dogmatique, [...]” (1986, 15). El autor no reniega de su definición original, aunque reconoce la necesidad de la adecuación a un nuevo contexto, tras los debates y críticas que su obra ha recibido durante una década:

Par son geste, le chercheur achève la construction d’un objet qui n’était dans la réalité que l’un des objets possibles à construire. Son problème est moins de tracer des limites que d’identifier un centre : aussi faut-il qu’il garde présent à l’esprit qu’à partir d’un autre choix de centre les limites se déplaceraient. (1986, 16)

Lejeune expone así la dificultad de asir un tema de estudio de manera definitiva, como consecuencia del paso del tiempo y de las modificaciones contextuales. Cualquier aseveración dada por cierta en un momento dado podría objetarse en un contexto diferente. Cabe recordar que Doubrovsky había formulado la definición de la autoficción en 1977, dos años después de la propuesta del pacto autobiográfico, con lo que las fronteras entre los diversos tipos de escrituras autobiográficas se vieron puestas seriamente en cuestión. De todos modos, algunas contribuciones esenciales de Lejeune, como el pacto autobiográfico y la exigencia del compromiso ético del escritor para con sus lectores, se erigieron como puntos de referencia para considerar otras posibilidades y pactos de lectura, y para poder establecer características que permitieran determinar a qué tipos de textos nos estamos refiriendo en cada caso.

La autoficción puede considerarse un tipo de escritura que fusiona la realidad y la representación de la realidad con una lógica narcisista más clara y contundente que la de la autobiografía (Hubier 2003, 124). Inventarse una vida sería una característica distintiva de las narraciones autoficticias:

Si l'on se fonde sur les définitions inaugurales proposées par Serge Doubrovsky, il semble que l'autofiction soit essentiellement un jeu sur les voix et les perspectives narratives. Pourtant [...] l'autofiction est apparue comme un dispositif procédant du désir, obscur, de se créer, par l'art, un tempérament, une nature jusqu'alors inconnue : *une individualité nouvelle*. (Ibíd., mis cursivas)

Por su parte, Philippe Forest distingue a la autoficción de otros dos tipos de escrituras, a las que denomina ego-literatura y novelas del yo, de acuerdo a la intensidad con la que lo real irrumpe en la ficción. En la ego-literatura el yo se presenta como una realidad que se traduce en testimonio, en relatos de experiencias objetivas anteriores a la escritura. En las novelas del yo, en cambio, el sujeto (autor, narrador, protagonista) se ausentaría en beneficio de una identidad fundamentalmente ficcional que sostendría el relato. En la autoficción, entendida como proyecto autobiográfico y novelesco, el yo no se ausenta, sino que quedaría integrado a una identidad ficcional (2001, 37).

Marie Darrieussecq sugiere que la autoficción se encontraría, gracias al paratexto, más cerca de la novela en primera persona (la autora se refiere así a lo que conocemos como novela autobiográfica) que de la autobiografía (2012, 73). Al respecto, vale recordar que en la novela *Fils* de Serge Doubrovsky, la leyenda “Roman” debajo del título indicaba que la misma no debía leerse como una autobiografía, con lo que el paratexto se vuelve importante no solamente para determinar frente a qué género literario nos encontramos, sino también para

establecer el pacto de lectura más preciso en cada caso. La autoficción, como la novela autobiográfica, no sería solamente ficcional, pero tampoco únicamente factual (2012, 70). Darrieussecq señala que una novela en primera persona no afirma expresamente pertenecer a la ficción, ya que el fingimiento que implica (75) presenta la obra como una narración factual, si bien el lector sabe desde el principio que está frente a una obra de ficción que puede incluir datos de la vida real del autor. Si bien la autobiografía y la novela en primera persona generalmente comparten un recorrido cronológico similar, la primera exige ser leída como exenta de ficción. El “imagine que” de la novela autobiográfica se vería reemplazado por el “crea que” de la autobiografía (77). En ese sentido la autoficción presenta una posición ambigua: exige al mismo tiempo ser y no ser creída (2012, 79).

[D]ecir que la autoficción se inclina hacia el lado de la autobiografía o más bien del lado de la novela en primera persona es coger el problema por uno de sus extremos y no es eso lo esencial. Lo importante es comprobar hasta qué punto la autoficción pone en cuestión la práctica “ingenua” de la autobiografía, al advertir que la escritura factual en primera persona no se puede proteger de la ficción ni puede evitar esa famosa *novela* que invoca el paratexto. Al situarse entre dos prácticas de escritura a la vez pragmáticamente opuestas y sintácticamente indistinguibles, la autoficción pone bajo sospecha toda una práctica de lectura, recupera el problema de la presencia del autor en el libro, reinventa los protocolos nominal y modal, situándose así en la encrucijada de las escrituras y de los métodos literarios. (2012, 82, cursivas en el original)

En la dificultad de eludir la ficción que presenta la autobiografía se podría encontrar el germen de la autoficción, en tanto se ubicaría en el espacio que ocupa la biografía, pero con el plus de ficción que esta última rechaza. Existen lagunas o confusiones de la memoria que suscitan dudas sobre la verdadera naturaleza de lo recordado. Por lo tanto, la autobiografía no podría ser el resultado de una verdad sin cuestionamientos (Alberca 2007, 46-47). Aquellos aspectos que se sitúan en los intersticios de lo ficticio y lo biográfico, las dudas entre lo realmente vivido y lo soñado o imaginado, la fragilidad de la memoria, los secretos personales o

familiares se presentan como característicos de la autoficción (49). No obstante, podemos establecer una delimitación lo suficientemente clara entre ésta y la autobiografía mediante una diferencia esencial:

[L]a autoficción efectúa un salto cualitativo, que supone pasar de la estética mimética de la *representación* a la estética de la *presentación*. Si la autobiografía aspira a representar la vida del autor (a su manera la novela autobiográfica [...] también lo hace, aunque bajo la máscara o el disfraz), *la autoficción se propone la invención de un personaje diferente a la persona*. (Alberca 2007, 50-51, mis cursivas)

En la autoficción se impone la figura del personaje como uno de tantos reflejos posibles de la identidad del autor, con diversos grados de protagonismo en su propio relato. El personaje se presenta como un yo alternativo que no se corresponde con el del autor, al menos no totalmente. Lo propuesta de Alberca coincide con la afirmación de Hubier citada anteriormente, según la cual el autor de autoficciones se inventa “une individualité nouvelle” (2003, 124). Por otro lado, Alberca señala a la novela autobiográfica como el antecedente más próximo de la autoficción, aunque también instala una importante línea demarcatoria que permite diferenciarlas:

[L]a capacidad de la novela para incorporar cualquier material autobiográfico y su disposición para subvertir todas las reglas estaban limitadas por un precepto, una frontera que no le era posible traspasar o anular: la línea que separa, y en cierto modo protege, al autor de ser identificado con su narrador o con sus personajes. (2007, 57)

El pacto novelesco o de ficción libera al autor de la identificación con su personaje. En la novela, el uso de la primera persona alude al personaje protagonista de la historia y no directamente al autor. En cambio, en la autoficción, esta identificación entre autor y protagonista se torna imprescindible.

La labilidad del término “autoficción” proviene de la multiplicidad de textos que podrían ser acogidos bajo su órbita mediante la irrupción ficcional del autor en su historia a través de la metalepsis o la *mise en abyme*, o por medio del autor proyectado en su obra como personaje, con mayor o menor grado de protagonismo según el caso (Casas 2012, 11). La metalepsis es definida por Gérard Genette como “[...] una *manipulación* –al menos figural, pero en ocasiones ficcional [...]– de esa peculiar relación causal que une, en alguna de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación” (2004, 15, mis cursivas). De ello se desprende la importancia que adquiere el uso de la primera persona en los textos autoficcionales: “La ambigüedad del pronombre *je* -o del nombre propio en común [...] entre el narrador y el protagonista de una autobiografía- forma así de modo suficientemente claro lo que puede designarse un *operador de metalepsis*” (Genette 2004, 128-129, cursivas del autor). De la manipulación voluntaria del yo y simultáneamente del uso del nombre propio resulta el personaje autoficticio que identificamos con el autor del texto. El autor autoficcional elabora una autobiografía falsa con lo que produce un reflejo tergiversado de su identidad. La identidad textual se transforma en un espejo que selecciona determinadas imágenes de la identidad original. El yo deviene así una ficción, que al mismo tiempo fusiona hechos inventados con la vida real del autor en cuestión (Alarcón 2014, 119). En tanto la *mise en abyme* sería “[...] tout enclave entretenant une relation de similitude avec l’oeuvre qui la contient” (Dällenbach 1977, 18). La función principal de la *mise en abyme* consiste en demostrar la construcción mutua del texto y el escritor (25), es decir, la figura del escritor se manifestaría en el ir haciéndose del texto.

La aparición del neologismo “autoficción” hizo emerger un continente literario, y consecuentemente teórico, del que hasta ese momento sólo se habían percibido algunas islas: autobiografías canónicas, ensayos de autoexploración y un tipo de novela que renegaba de sus componentes autobiográficos. La autoficción venía así a autorizar de manera inédita un nuevo tipo de escritura autobiográfica que no exigía un compromiso de fidelidad entre lo narrado y la realidad (Gasparini 2008, 295). Como vimos previamente, la autoficción surgió como un fenómeno literario en un contexto en el que la figura del individuo adquirió una trascendencia de la que carecía desde el periodo histórico del Romanticismo. Existe una serie de interrogantes sobre las razones que motivan a un autor a incurrir en este tipo de escrituras:

¿Por qué un autor se construye un personaje de sí mismo a la medida de sus deseos o necesidades? ¿Por qué disfraza o camufla sus experiencias sin dejar de señalarlas bajo el amparo de la novela? ¿Para qué? ¿Es un problema de pudor personal o de presión social lo que le lleva a convertir en secretos cifrados su vida? ¿O es una razón estética? Y desde el punto de vista del lector, ¿qué interés o motivación despierta este tipo de relatos? ¿Qué placer o enseñanza le aporta? (Alberca 2007, 55-56)

El propio Alberca propone algunas respuestas que vinculan a la autoficción con algunas de las características del autor surgido de la posmodernidad:

[L]a autoficción es consecuencia tanto del deseo de innovación o de juego, como de la utilización de la propia biografía, o de alguno de sus periodos, para crear un relato de ficción, pero quedando prudencialmente a distancia de lo que suponga algo más que responsabilidad estética ante los lectores. El creador y el novelista de esta etapa finisecular sienten la necesidad o el deseo de hablar de sí mismos o de utilizar los contenidos autobiográficos, pero dentro de un marco flexible y siempre con códigos y reglas de autobiografismo «a la carta». (290-291)

Al referirnos a las autoficciones de “hijos”, también es necesario resaltar la importancia de este género para poder abordar acontecimientos traumáticos:

The emergence of autofiction is closely linked to the difficulties posed to language by trauma and the extreme experiences of the twentieth century, notably the Shoah. Autofiction is thus based on the premise that to bear witness to past events (especially traumatic ones) we need the obliqueness of fiction. (Bleijmar 2016, 6)

Algunos teóricos como Philippe Gasparini, Philippe Lejeune, Gérard Genette y Vincent Colonna coinciden en referirse a la autoficción como una proyección del escritor en situaciones imaginarias, una “fictionnalisation de soi” que excluye la necesidad de verosimilitud entre lo narrado y la vida real del autor (Gasparini 2008, 295-297). Sin embargo, esa ficcionalización que el escritor hace de sí mismo, requiere la aparición, en mayor o menor medida, de aspectos reales y comprobables de su vida real, a veces refrendados por la presencia del nombre propio del autor. Lo novedoso de la autoficción radica precisamente en la fusión de hechos reales y ficticios, y en la dificultad que genera establecer un límite preciso entre esos aspectos. José María Pozuelo Yvancos propone el sintagma “Figuraciones del yo” (2012, 151), como una variación autoficcional, destacando que el término “figurar” puede definirse como suponer, fingir o aparentar. En la figuración del yo, el narrador es un yo figurado que, si bien conserva rasgos del autor, se convierte en una voz ficcionalizada que toma distancia de quien escribe para hacer prevalecer su aspecto literario, la figura del escritor como autor. Esa voz que determinaría la figuración sería personal, aunque no necesariamente biográfica, es decir, no restringida estrictamente a vivencias personales (167-168). Esta variante autoficcional introducida por Pozuelo Yvancos coincide en gran medida con lo que el argentino Julio Premat denominó “autofiguración”, para designar la construcción de la figura de autor, de una figura pública de escritor (2009 10-11).

Vincent Colonna, discípulo de Gérard Genette, formuló cuatro tipologías autoficcionales que veremos a continuación¹⁷, en tanto la mayoría de las autoficciones podría ubicarse en al menos una de ellas. En la que denomina “autoficción fantástica” (2012, 85 [2004, 75]), el escritor es el protagonista, aunque de una historia inverosímil. La ficción del personaje, convertido en un héroe también de ficción, es inconfundible. La diferencia con una propuesta biográfica es muy clara, en tanto la existencia del protagonista es inventada, aún si conserva el nombre del autor. El cuento “El Aleph” (1949) de Jorge Luis Borges es un ejemplo paradigmático de este tipo de autoficciones, en tanto el relato fantástico está narrado por un personaje que además lleva el mismo apellido del escritor (ibíd.). En este tipo de textos, la irre realidad se evoca principalmente mediante alusiones a lo mágico y lo onírico. Tanto *La Divina Comedia* como *Ferdydurke*, la novela de Witold Gombrowicz, comienzan con la evocación de un sueño (2012, 89). Colonna también encuentra una relación entre la autoficción fantástica y la pintura. En los retratos del Renacimiento conocidos como *in figura*, el artista, mediante su autorretrato, se transfiguraba en figura religiosa o histórica. Una de las obras paradigmáticas de este estilo es *Christ aux outrages* de 1493, en la que Durero se representa como Jesucristo. La segunda tipología es la llamada “autoficción biográfica” (2012, 94-95 [2004, 93]). *Viaje al fin de la noche* (1932) y *Muerte a crédito* (1936) de Louis-Ferdinand Céline serían dos novelas representativas de esta categoría. El personaje conserva el nombre exacto del autor, aunque se reivindica su carácter ficcional (2012, 97). A esta tipología pertenece la mayoría de las autoficciones de “hijos”. El autor es protagonista de una historia verosímil, basada en hechos reales y en la que se evita lo fantástico. La historia

¹⁷ Para favorecer la fluidez de la lectura, tomamos las definiciones en español de las traducciones que aparecen en *La autoficción. Reflexiones teóricas* de Ana Casas (2012).

muestra el punto de vista subjetivo del autor-protagonista, utilizando fechas, nombres y acontecimientos reales, pero acudiendo a la ficción en beneficio del relato. El autor construye a través de la subjetividad un mito personal que se materializa en la escritura, independientemente de si los hechos narrados son o no históricos (94-95). A diferencia de la novela autobiográfica, en la autoficción biográfica la identidad del autor no está codificada, sino que se brinda expresamente mediante los nombres y apellidos reales, tanto de los autores como de los demás personajes que aparecen en la narración (100). El tercer tipo de autoficción es la que Colonna denomina “especular” (2012, 103 [2004, 119]). En ella la verosimilitud del texto es secundaria y el autor no aparece necesariamente en el centro de la obra. La alusión al espejo se fundamenta en la aparición del yo como reflejo. Podemos proponer como ejemplos de esta variante los cuentos “Borges y yo” (1960) y “El otro” (1975), en los que el escritor argentino se duplica o “refleja”, conservando su propio nombre. En el primero de los cuentos el autor llega a plantear expresamente la duda sobre cuál de “los dos Borges” está escribiendo el texto en cuestión. En el segundo, los dos Borges se encuentran físicamente en un lugar concreto, aunque existe una importante brecha temporal que separa la vida de ambos. El Borges “real”, maduro, se encuentra con él mismo, aunque mucho más joven. Estos cuentos también podrían incluirse dentro de la categoría “fantástica”, aunque por la predominancia del reflejo o desdoblamiento del personaje se acercaría de forma más contundente a la tipología “especular”. Para facilitar la comprensión de esta variante autoficcional, Colonna recurre nuevamente a una correspondencia con la pintura que se traduce en el procedimiento llamado “cuadro dentro del cuadro” (2004, 119) en el que el pintor se representa en la tela como si estuviera pintando la escena que está viendo el espectador. El ejemplo más conocido de este tipo de pinturas es el de *Las Meninas* de Velásquez, de 1656 (ibíd.). En esta modalidad de

autoficción, la metalepsis y la *mise en abyme* son más contundentes y amplias en tanto el efecto especular, el reflejo, tiene una incidencia en la totalidad de la obra. Por último, el cuarto tipo propuesto por Colonna es la “autoficción intrusiva (autorial)” (2012, 115 [2004, 135]). En esta categoría el autor no se transforma en un personaje propiamente dicho. El protagonista es más bien un narrador que se mantiene al margen de la historia y que se dirige al lector avalando o contradiciendo los hechos, aunque siempre en ese papel de narrador, sin participación directa en la trama (ibíd). El autor se muestra en el proceso de narrar: “Il se transforme non en protagoniste, même éphémère, mais en conteur d’une espèce particulière, un bonimenteur de sa propre histoire” (2004, 136). Para Colona, algunos párrafos de *Papá Goriot* (1835) de Honoré de Balzac entrarían dentro de esta categoría (2012, 116). También podríamos citar *Operación Masacre* (1957) del escritor y periodista Rodolfo Walsh, obra considerada pionera dentro del “Nuevo periodismo”, género que el escritor estadounidense Truman Capote daría a conocer mundialmente a través de su novela *A sangre fría* (1966). Si bien existe un protagonismo de Walsh en la trama de la historia, es precisamente su carácter intrusivo como periodista y consecuentemente como narrador de lo ocurrido, lo que permitiría incluir *Operación Masacre* dentro de esta última variante autoficcional propuesta por Colona. Estas cuatro tipologías no solamente abarcan la casi totalidad de posibilidades de creación autoficcional, sino que también exponen varias de las características que permiten distinguir la autoficción de las demás escrituras autobiográficas. Los distintos especialistas del género se han posicionado con respecto a estos cuatro tipos de autoficción. A modo de ejemplo, lo que para Colonna es autoficción fantástica, para Philippe Gasparini se convierte en “autofabulación”: “[D]ans l’autofabulation l’homonymat gouverne un récit radicalement fictionnel. Par conséquent, il faut bien admettre que l’identité auteur-héros-narrateur n’est ni

nécessaire ni suffisante pour établir le caractère autobiographique d'un énoncé" (2008, 301). Es decir, la presencia del nombre propio del autor no constituiría un criterio incuestionable para permitirnos afirmar el carácter autoficcional de un texto. Podría ser reemplazado por heterónimos, alter egos, e identidades ficticias. El componente "ficción" del neologismo sería, según Gasparini, lo que dificulta la comprensión del concepto. Por ello se inclina por el término "autonarración", formulado por Arnaud Schmitt y definido como se detalla a continuación:

Se narrer, s'autonarrer consiste à faire basculer son autobiographie dans le littéraire. Se dire, certes, mais avec toute la complexité inhérente au roman et aux variations modales, polyscopiques, stylistiques propres au genre. En d'autres termes, s'autonarrer consiste à se dire comme dans un roman, à se voir comme un personnage même si la base référentielle est bien réelle. (2008, 312)

La autonarración no debería tratarse entonces como género, sino como un "archigénero" (ibíd.) que abarcaría el espacio autobiográfico en el que se verían comprendidos todos los textos de carácter autobiográfico. Gasparini la define como se detalla a continuación :

Texte autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience. (2008, 311)

Philippe Forest coincide con Gasparini en que la identificación nominal entre el autor, el narrador y el personaje principal, el héroe de la historia, no sería imprescindible para poder calificar un texto de autoficcional: "Alors même qu'il lui prête son nom, son histoire, les traits les plus singuliers de son visage, l'auteur diffère radicalement du personnage qui le représente au sein de l'espace littéraire" (2001, 17). Además, propone reemplazar el neologismo de

Doubrovsky por “Roman du Je” (2001, 16) en tanto este tipo de textos supondría dos contratos o pactos de lectura simultáneos, uno como novela y otro como autobiografía.

La investigadora Dorrit Cohn propone reemplazar el término autoficción por el de “autobiographie fictionnelle”, definida como:

[U]n roman dans lequel un narrateur autofictionnel établit un compte rendu rétrospectif de sa vie, et opposé à la ‘fiction autobiographique’, œuvre à inspiration autobiographique, si tant est que, fictionnelle, en théorie comme en pratique, une œuvre ne le soit jamais” (2001, 53)¹⁸.

En la compilación de textos *La obsesión del yo* (2010), las investigadoras Toro, Schlickers y Luengo rechazan la propuesta de Colonna de diferenciar entre autoficciones “biográficas” y “fantásticas”:

[L]a combinación de elementos supuestamente biográficos y fantásticos o inverosímiles, tanto en el nivel de la diégesis como en el de su presentación, constituyen lo propio de la escritura autoficcional. En ambas vertientes la metalepsis y la *mise en abyme aporistique* desempeñan un papel importante, pero no imprescindible. (2010, 21, cursivas en el original)

Sin embargo, al mismo tiempo encuentran una proximidad entre la auto(r)ficción y las variantes “especulares” e “intrusivas/autorales” de Colonna. Para poder comprender esa proximidad debemos precisar las diferencias entre autoficción y auto(r)ficción establecidas por las autoras:

La diferencia entre autoficción y *autorficción* reside en el hecho de que en la última, el personaje del autor irrumpe de forma sorpresiva y metaléptica como el autor del texto que estamos leyendo, haciendo así hincapié en la artificialidad del relato. La

¹⁸ En cita a pie de página N° 27.

autoficción, en cambio, es un subgénero literario y filmico, que presenta una ficción menos paradójica, pero ambigua y lúdica, que en los textos literarios suele ser autodiegética. Incluye relatos situados entre los polos extremos de la verosimilitud biográfica y la inverosimilitud fantástica. (21, cursivas en el original)

Por su parte, Marie Darrieussecq se opone a la concepción de autoficción que presenta Colonna en su tesis doctoral, en la que el autor designa a la autoficción como una “[...] ficcionalización de la experiencia vivida’ sin criterio diegético estricto, ampliando el criterio onomástico autor/narrador/personaje en variadas estrategias identitarias” (2012, 65-66). De sus diferencias con Colonna surge su propia definición:

[L]a autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo, se hallará la palabra novela en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegéticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples “efectos de vida” [...]. (2012, 66)

Con “efecto de vida”, Darrieussecq se refiere a los “efectos de realidad” por los que el lector supone que lo que está leyendo son aspectos verdaderos de la vida del autor (ibíd.). Darrieussecq acuerda con Doubrovsky y Genette en que existiría autoficción solamente si existe una identidad nominal común, es decir, autor y narrador se identifican en la formulación de una ficción homodiegética (Alberca 2007, 152). Por otro lado, Genette no acepta la disociación (“soy yo y no soy yo”) de un personaje entre una entidad ficticia y su personalidad auténtica. Alberca señala, a nuestro juicio acertadamente, que en esa “disociación de un personaje entre su personalidad auténtica y un destino ficticio”, se encuentra uno de los aspectos más característico de la autoficción (153), es decir, lo difuso de la frontera entre la ficción y los aspectos reales de la vida del autor.

Alberca y Philippe Vilain coinciden en destacar otro aspecto singular de la autoficción. Según Alberca el autor de autoficciones puede trabajar sobre periodos determinados de su propia vida (2007, 290), posibilidad que se encuentra vedada a los autobiógrafos. “[N]ous pouvons formuler l’hypothèse, sinon d’une définition, d’un pacte définitoire minimal de l’autofiction : ‘Fiction homonymique qu’un individu fait de sa vie *ou d’une partie de celle-ci*’” (Vilain 2009, 57, *mi cursivas*). Este aspecto, como veremos luego, es fundamental en las obras analizadas en este trabajo.

En conclusión, creemos que ninguna de las denominaciones alternativas logra desplazar al término autoficción, debido a que cuenta con características que permiten distinguirlo del resto de las propuestas. Damos cuenta de varias de ellas, aunque entendemos que no se justifica el reemplazo del neologismo creado por Doubrovsky. La autoficción se fundamenta en la intención del autor de hacer de sí mismo un personaje, aunque de manera contradictoria y confusa, se produce una ambigüedad identitaria que nos lleva a dudar sobre si ese personaje es o no realmente el autor (Alberca 2007, 32). La fusión entre autor y personaje, la mezcla de ficción con hechos reales y aspectos de la propia biografía, la ruptura del tiempo cronológico, el discurso fragmentado, la posibilidad de abordar periodos de tiempo variables y determinados de la propia vida, además de un pacto ambiguo establecido implícitamente entre autor y lector o espectador, conforman las especificidades que permiten distinguir a la autoficción del resto de las escrituras autobiográficas. Estos aspectos nos permitirán referirnos a las autoficciones de los “hijos” de los militantes argentinos de los años setenta, para dar cuenta de sus propias especificidades en relación a las autoficciones clásicas o canónicas.

2.2 Las autoficciones de “hijos” y el pacto autoficcional

Las autoficciones de hijos de desaparecidos y militantes de los setenta reúnen, en mayor o menor medida, todas las características de las autoficciones clásicas o canónicas, cuyas particularidades destacamos en el apartado anterior, por lo que se adecúan al género en su acepción original y responden a la definición de Serge Doubrovsky. Por otra parte, estas autoficciones conforman un corpus con singularidades propias, como la existencia de un pacto de lectura que difiere del pacto ambiguo autoficcional. Además, en las autoficciones de “hijos” encontramos las siguientes características comunes:

- a. La elaboración de una narrativa que gira en torno a la experiencia de la desaparición de los padres (o de otros seres queridos) durante la dictadura.
- b. La pertenencia consciente de los autores a una generación marcada por la tragedia de las desapariciones.
- c. La creación artística como modo de afrontar y elaborar el trauma mediante obras en las que la desaparición es el desencadenante y texto o subtexto de los relatos. En estos, además, los autores encarnan al personaje principal.

La autoficción se presenta, aunque de diferentes maneras en cada caso, mediante la fusión de ficción, hechos reales relacionados con lo sucedido durante la dictadura y aspectos autobiográficos, habitualmente comprobables. En la mayoría de los casos, los autores de estas obras se hicieron conocidos públicamente como escritores o cineastas y como hijos de desaparecidos. En algunas ocasiones fueron testigos directos de lo que relatan, en otras se impone la ficción, aunque siempre originada en una historia verdadera. Para acercarnos a estos aspectos en los autores estudiados, tendremos en cuenta lo que Gerard Genette denominó

transtextualidad, definida como “[...] todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, 9-10). Genette estableció cinco categorías de relaciones transtextuales, de las cuales la que más nos interesa para este trabajo es la llamada metatextualidad, entendida como la relación crítica que establecemos con un texto en particular (10-13). Esta categoría es la que nos permite conocer detalles sobre los autores y sus obras, pese a no estar explicitados en estas últimas. En ella podemos incluir los artículos académicos y periodísticos sobre los autores y sus obras, y especialmente las entrevistas y conversaciones brindadas por ellos. Entendemos aquí “entrevista” y “conversación” también en el sentido que les otorga Genette: “[...] llamaré *entrevista* al diálogo, generalmente breve, conducido por un periodista profesional, hecho de oficio en ocasión de la salida de un libro y referido en principio exclusivamente a ese libro [...]” (2001, 308, cursivas del autor). Por otra parte, la conversación constituye un diálogo generalmente más extenso, “[...] y con frecuencia conducido por un mediador menos intercambiable, más ‘personalizado’, más específicamente interesado en la obra en cuestión [...]” (308). Según Genette, cuando un autor toma la iniciativa de la entrevista para pasar un mensaje a sus lectores o potenciales lectores, la entrevista pasa a ser un sustituto importante del prefacio del texto (309). Este es el caso de la mayoría de los “hijos”, quienes, en las entrevistas, y podríamos agregar aquí también en las conversaciones, exponen aspectos muchas veces desconocidos sobre la concepción de sus obras, así como sus consideraciones respecto de lo sucedido con sus padres, sobre los organismos de Derechos Humanos y sobre todo aquello que puede relacionarse con las consecuencias de la dictadura.

Entre las autoficciones de “hijos” podemos destacar *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán, *El premio* (2011) de Paula Markovitch, *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy (2012), *Diario de una princesa montonera -110% verdad* (2012) de Mariana Eva Pérez, *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon. A excepción de Laura Alcoba y Paula Markovitch, todos estos autores son hijos de desaparecidos. Como podemos observar, estas autoficciones constituyen un fenómeno reciente, si tenemos en cuenta que en el año 2003 apareció la primera de ellas (*Los rubios*). Una de las razones por las que estas obras devienen autoficcionales, es decir, por las que sus autores debieron acudir necesariamente a la ficción, fue la corta edad que tenían cuando sus padres fueron detenidos. Por lo tanto, el conocimiento sobre lo ocurrido a sus padres dependió en gran medida de los relatos familiares, habitualmente de abuelos y tíos con los que se criaron, de los testimonios de sobrevivientes de los campos de detención y de los de testigos de las detenciones. Además, los autores tuvieron un acceso gradual a la literatura, al cine y a las informaciones de prensa que fueron dando cuenta de lo sucedido. Como sugiere Ilse Logie, “[...] en los relatos de los hijos, la autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada” (2015, 78). La desaparición de personas, *leitmotiv* de estas obras, remite inmediatamente a la historia argentina de los años setenta y ochenta, al Peronismo, a las organizaciones guerrilleras y de extrema derecha y, en especial, a la dictadura militar. Ana Casas sostiene que la autoficción permite un desvelamiento y enmascaramiento simultáneos del yo enunciator que facilita la relación del escritor con la

verdad, y la posibilidad de hablar de uno mismo, de los demás y de los muertos. Ello implica una mayor libertad para crear, que permite eludir la autocensura intrínseca que caracteriza a los textos autobiográficos. Al mismo tiempo, los autores autoficcionales deben acudir a la imaginación para referirse a aquello que es imposible conocer con certeza, por razones políticas o históricos, o por el trauma que trae aparejado el abordaje de un pasado trágico. (2016, 145-146).

La guerrilla armada en el contexto de esa época significaba un compromiso total con la causa, razón por la cual tantos protagonistas contemporáneos de aquella historia son, además de los sobrevivientes y los represores, principalmente los hijos de los desaparecidos y los nietos recuperados. La presencia de los niños en el contexto de la lucha armada era parte de la vida cotidiana de los grupos guerrilleros. Esto se hizo evidente en la llamada “contraofensiva” de 1979, cuando muchos militantes volvieron al país con sus familias para retomar la lucha. La lectura tergiversada de la situación del país y los errores estratégicos cometidos por estos militantes retornados hizo que muchos de ellos fueran exterminados.

Todavía en 1979, durante la “contraofensiva” montonera, Lazarte, un oficial montonero de rango medio, imaginaba una cercana situación revolucionaria a partir de una anciana que en su casa modesta mantenía la devoción a Evita y guardaba su carnet del partido. No sólo creía en una resistencia peronista que sería directamente revolucionaria sino que esperaba que pudiera ser rápidamente reactivada e impulsada contra la dictadura en una movilización victoriosa conducida por la vanguardia armada. Mendizábal, un miembro de la cúpula montonera caído en desgracia y muerto en esa acción, *llevó a su hijo de ocho años para que viviera la experiencia de una toma del poder que estimaba inminente.* (Vezzetti 2009, 166, mis cursivas)

Ese involucramiento de los niños en los movimientos revolucionarios de la época era muy común, incluso su convivencia cotidiana con las armas, pese a que en la actualidad pueda

resultarnos extraño que se arriesgara de ese modo la vida de los propios hijos. En Cuba existía la llamada “guardería montonera”, de la que se habla en el libro de Analía Argento: *La guardería montonera. La vida en Cuba de los hijos de la contraofensiva* (2013). La película *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila comienza con el regreso al país de una pareja de guerrilleros desde Cuba para participar de la contraofensiva, para lo cual viajaron con sus dos hijos pequeños. El mayor, un niño de corta edad, entra en contacto con las armas y está al tanto de lo que sucede. Su hermana era una bebé a la que él debía proteger si le ocurría algo a sus padres. En *La casa de los conejos*, Alcoba hace mención al día en que se limpiaban las armas en la mesa en la que ella tomaba la merienda (2007, 86). De hecho, Alcoba habría nacido en Cuba, aunque en la novela no hace ninguna mención a la guardería montonera, pese a que habla de un viaje de sus padres a ese país (34). Las armas, la lucha y el enemigo formaban parte de la vida cotidiana de estos niños. Todos debían vigilar, estar alertas, disimular. Cometer errores podía significar la detención o muerte de sus padres, de otros integrantes de las organizaciones armadas y de ellos mismos. Y los que no tuvieron participación directa debido a su corta edad, fueron tomando conocimiento de lo ocurrido a través del tiempo.

A pesar de que ya han pasado más de cuarenta años desde el golpe de Estado, la desaparición de personas es un tema vigente en la actualidad argentina. Mientras no se encuentren e identifiquen los restos de los desaparecidos, esas desapariciones continúan de algún modo ocurriendo. Las familias no pueden elaborar el duelo y la impunidad de muchos genocidas a través de los años no hizo más que consolidar la contemporaneidad de este problema. Aún hoy las Abuelas de Plaza de Mayo siguen buscando a nietos apropiados y las

Madres de Plaza de Mayo realizan cada jueves las rondas que comenzaron en plena dictadura para pedir por la aparición de sus hijos con vida.

Las tres obras analizadas en esta tesis abordan la experiencia de la militancia y la figura del desaparecido a través de la autoficción, aunque en cada una de ellas ese abordaje se realiza de diferentes maneras. Como dijimos anteriormente, *Los rubios* es un documental pionero que preparó el terreno para las obras siguientes, en las que el tratamiento de la memoria se alejó sustancialmente de la idealización que caracterizó la elaboración del recuerdo en la generación de los desaparecidos. Albertina Carri descarta testimonios de militantes para poner en primer plano el de una vecina que delató a sus padres, dejando en evidencia que las capas populares con las que contaban las organizaciones armadas estaban muy lejos de apoyarlas. Con el título *Los topos* Félix Bruzzone se refiere de manera irreverente a los desaparecidos y a la organización H.I.J.O.S., y acude a la ficción para transformar la figura de su padre, un héroe de la guerrilla, en un traidor, un “topo”, que habría sido responsable de la desaparición de su esposa, la madre del protagonista. La novela es además una búsqueda constante de la propia identidad, siempre inestable, reflejada en las sucesivas transformaciones del *alter ego* del autor. En *La casa de los conejos* Laura Alcoba relata parte de su niñez, en concreto los meses en los que ella y su madre convivieron con otros militantes en una casa operativa de Montoneros en la que se imprimía clandestinamente *Evita Montonera*, la revista de la organización. Alcoba acude a su voz de niña para dar testimonio de esa experiencia y así dar a conocer lo que ocurrió en la casa operativa de La Plata en los meses previos a un ataque devastador de militares y policías que terminaría con la vida de todos sus ocupantes, a excepción de la de una beba que continúa siendo buscada.

Vimos antes que la aparición de la autoficción coincidió con un contexto histórico particular, marcado por los cuestionamientos de la noción de autor y por un resurgimiento de la importancia del individuo. La autoficción puede plantearse entonces como un síntoma, como un símbolo de época. Justo Navarro señala la relevancia que la condición de testigo del narrador autoficcional tiene, ya que estuvo donde ocurrieron los hechos: “[...] lo vi con mis ojos o lo oí con mis propios oídos, lo viví o conozco a alguien que lo vivió y me lo contó, o lo averigüé” (Manrique Sabogal 2008, s.p.). Parte de la seducción ejercida por este tipo de relatos se sostendría en que sabemos que estamos leyendo algo más que una mera ficción y que además el autor fue, de algún modo, protagonista de la historia. En las obras de los “hijos” la relación entre el autor y los hechos narrados se presenta de diferentes formas. En algunos casos, la experiencia y el protagonismo directo en lo ocurrido se transforma en el centro del relato o adquiere una importancia crucial. Es el caso concreto de Laura Alcoba, y también el de la vecina delatora de los padres de Carri en *Los rubios*. Ambas estuvieron efectivamente en el lugar de los hechos, fueron protagonistas. En los otros casos, los autores deberán acudir a recuerdos de testigos y sobrevivientes para poder elaborar un trabajo sobre la memoria. Aunque en todos se hace evidente la necesidad de acudir a los sucesos del pasado para poder elaborar el trauma y poder una identidad en el presente, una identidad que trascienda la figura de “hijo de desaparecidos” con los que suelen ser identificados. Andrés Trapiello ha resaltado la importancia de la identidad en la sociedad contemporánea y en la autoficción: “La sociedad urbana contemporánea ha fragmentado y roto de tal modo su identidad que no somos más que trozos de desechos de naturaleza que necesita reconocerse en un relato de su tiempo” (Manrique Sabogal 2008, s.p.). Si bien Trapiello se refiere a la fragmentación de la identidad

como una consecuencia de las características de la vida contemporánea, es decir, como un fenómeno que nos afecta a todos, en el caso de los “hijos” esta fragmentación identitaria se vería además acentuada por lo excepcional de la situación que implicó el asesinato y desaparición de sus padres, o de personas cercanas, como consecuencia de un plan criminal llevado adelante desde el Estado. En la novela de Bruzzone esta búsqueda identitaria se torna concreta, ya que el protagonista se transforma constantemente a lo largo de la narración. Además, el personaje de Bruzzone no tiene nombre, nunca se lo menciona en el texto, aspecto sobre el que volveremos en el análisis por su importancia para la identidad. Finalmente, Estrella de Diego plantea la importancia de las mujeres y de las minorías en la progresiva aparición de la autoficción: “[...] al poseer una historia negada, sin génesis, han tenido que buscar otros modos de narrar(se). Todo eso está muy relacionado con la forma misma de escribir” (Manrique Sabogal 2008, s.p.). En efecto, los “hijos” conforman una minoría con rasgos distintivos, a la que la historia le fue negada por razones diversas (condicionamientos de la edad, ocultamiento del verdadero origen y manipulación de la información, entre otras). Los modos de narrarse serían entonces una forma de reasumir el protagonismo en sus propias historias, de tomar el lugar que circunstancialmente les fue arrebatado y poder reconstruirse como individuos para evitar así quedar anclados a un pasado trágico del que fueron víctimas directas. La noción de que los autores “hijos” conforman una minoría con características propias es esencial para nuestro trabajo, que consiste precisamente en identificar las singularidades de sus autoficciones. Todos estos conceptos nos permitirán diferenciar las autoficciones de “hijos” de las canónicas y de otros tipos de narraciones que hacen uso de la ficción autobiográfica. Las autoficciones de “hijos” presentan características propias que emergen de la pertenencia a un grupo generacional específico y del trauma compartido. Estos

autores no presentan al lector el desafío típico que propone la autoficción canónica, es decir, el de la desfiguración de los límites entre lo ficcional y lo biográfico. En consecuencia, tampoco parten del clásico “pacto ambiguo”, característico del género autoficcional. Por el contrario, sus respectivas obras están regidas por lo que en este trabajo proponemos denominar un “pacto autoficcional”, un contrato de lectura en el que se enfatiza la voluntad de decir la verdad, o al menos de no pretender engañar al lector, incluso mediante el uso de la ficción. Es decir, en las obras de “hijos” la ficción no se corresponde con la “mentira verdadera” propuesta por Colonna en su variante de autoficción autobiográfica (2012, 94-95). Para ellos, acudir a la imaginación resulta inevitable como consecuencia de la carencia de experiencias propias, aunque la ficcionalización de la propia identidad se fundamente en un intento de elaboración de la misma que finalmente nunca se concreta: “[E]s importante tomar en cuenta que una identidad está ligada a una historia, de manera que suponer que la identidad del protagonista es igual a la del autor implica un encuentro entre lo real y lo ficcional, aun si lo narrado es a todas luces una invención” (Alarcón 2014, 109-110). Incluso cuando existe la voluntad de invención o la necesidad expresa de ficción, esta ficción está siempre en correspondencia con una búsqueda identitaria, aspecto que se encuentra ligado de manera indisoluble a la importancia de la memoria y al trauma resultante de lo ocurrido a sus padres.

Capítulo III. La memoria cuestionada: *Los rubios* de Albertina Carri

En este capítulo analizaremos la autoficción en el documental *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, trabajo que consideramos pionero dentro del conjunto de las obras de “hijos”. Carri cuenta en su haber con una vasta experiencia en el campo cinematográfico, en el que ha sido directora, guionista, productora, montajista y asistente de cámara. Además de *Los rubios* (2003), dirigió las películas *Barbie también puede estar triste* (2001), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008) y *Cuatreros* (2016), entre otras¹⁹. Sus padres fueron la licenciada en letras Ana María Caruso y el sociólogo Roberto Eugenio Carri, secuestrados el 14 de febrero de 1977. Tras su detención, el matrimonio mantuvo un intercambio epistolar con su familia hasta el día de Año Nuevo de 1978, y desde entonces permanecen desaparecidos (Carri 2007, 85). El carácter pionero de *Los rubios* se fundamenta no solamente en la dimensión “autofictiva” del film (Quílez Esteve 2010, 11), sino también en el cuestionamiento de una memoria hegemónica, mediada por el testimonio de los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y por el de otros actores de la violencia política de los setenta. Los modos de recordar ese pasado idealizaban la militancia, la figura de los desaparecidos y, en ocasiones, también la lucha armada. A partir de las controversias y debates originados por esta película, el tratamiento de temas como la memoria, la identidad y el trauma comenzó a desafiar los límites impuestos por esa memoria idealizada que, como tal, no solamente implicaba un parcial falseamiento de la realidad histórica, sino también una aparente imposibilidad de refutarla. Luego de una breve presentación de Albertina Carri y su película, nos referiremos a

¹⁹ Cinenacional.com: <http://www.cinenacional.com/persona/albertina-carri>

las principales características que permiten considerarla un documental autoficcional. Posteriormente abordaremos el polémico debate que su aparición produjo en relación con la memoria hegemónica instalada luego de la dictadura, con la figura idealizada de los desaparecidos y en ocasiones, también de la lucha armada. Para finalizar destacaremos los aspectos del trabajo autoficcional de Carri y los vínculos más importantes de ese trabajo con su propia identidad.

3.1 Razones de un documental intransigente

Mediante *Los rubios* Carri se sumerge en el pasado de su familia, particularmente en el de sus padres desaparecidos, intentando buscar respuestas que le permitan elaborar una memoria personal, alejada de los estándares de la memoria militante, encarnada en los compañeros de sus padres. La película constituye un gran patchwork conformado por animaciones, por imágenes del campo en el que vivió Carri luego del secuestro de sus padres, del barrio en el que estos fueron detenidos y de testigos de la detención, de la comisaría en la que funcionó el centro clandestino en el que permanecieron secuestrados, de la intimidad del grupo de filmación transformado en una suerte de familia sustituta. Como sostiene Cecilia Sosa, “[L]os *Rubios* has nothing in common with traditional documentaries: all the conventions of the genre seem to be displaced, removed, queered” (2014, 53). Y agrega:

Unlike conventional documentaries that deal with the memory of the ‘disappeared’, Carri does not investigate the quality of the evidence. She does not want to show heroes or damage. By contrast with H.I.J.O.S.’ justification of parental activism, *Los Rubios* rejects any nostalgic exaltation of the past. (Ibíd, 54)

Mediante este documental Carri intenta demostrar que existen diversas maneras de abordar el pasado, que la memoria se modifica permanentemente desde una mirada ubicada en el presente, y que la identidad se construye a través de una interrelación constante entre ese presente y la memoria.

Los rubios comienza con una animación en la que se representa una casa de campo mediante el uso de muñecos de juguete de la marca Playmobil, para enseguida dar paso a una imagen de una zona rural a la que Carri caracteriza con un cartel que dice “El Campito”. Sería este el lugar donde la autora vivió parte de su infancia tras la desaparición de sus padres. Ambas escenas están conectadas por la voz en *off* de Carri mientras enseña a montar a caballo a Analía Couceyro, la actriz que va a interpretar a Carri en el documental. Así, desde el inicio el campo queda representado como un espacio central en la vida real de la cineasta y en relación a sus recuerdos o a lo que creía recordar. En su libro *Los rubios. Cartografía de una película*, Carri afirma:

Me gusta andar a caballo, es algo que aprendí en el campo, de pequeña. Mientras esperaba a que mis padres aparecieran, yo galopaba a toda velocidad; el viento contra la cara y el tiempo astillándose en desilusiones: muchas veces vi a mis padres llegar, vi el auto entrando al campo. Una vez mi padre llegó en colectivo, con barba; otra vez en un Renault 12 rojo, con un bebé en brazos, y mi mamá, que manejaba, se detuvo junto a mi caballo y preguntó por la casa de los Carri. Son tan reales estas imágenes que a veces dudo de su veracidad. El tiempo demostró que no, que ellos nunca llegaron ni al campo ni a ningún otro lado. *Por eso me parece imposible, con tanta acumulación de fantasías, poder diferenciar lo que viví de lo que pensé*, y así como me pasa a mí supongo que les sucede a los otros: el recuerdo termina siendo un gran entramado formado por años de inventos y deseos incumplidos. (2007, 18, mis cursivas)

El campo es el lugar en el que, según Carri, comienza su memoria y las representaciones que elabora mediante esa mezcla de realidad y fantasía que articula sus recuerdos. El comienzo de

su película sobre la memoria se inicia entonces en el lugar en que empiezan sus recuerdos. Mediante las animaciones se alude principalmente a imágenes que representan el pasado de sus padres y amigos. Entre las escenas animadas se suceden imágenes reales de la ciudad, de la casa en el que vivió la familia Carri, de la comisaría que había sido el centro clandestino de detención en el que estuvieron sus padres y también del campo al que se trasladó Albertina para vivir con sus tíos, luego del secuestro. En total podemos ver seis animaciones. En la primera se observa una casa campestre y algunos caballos (00:20 - 00:58)²⁰. Esta casa representa “El campito”, el lugar en el que Carri sostiene que comenzó su memoria. En la segunda aparece una figura Playmobil cambiando continuamente de aspecto (29:34 - 30:08), mientras Couceyro lee un texto de Regine Robin sobre la construcción de la identidad y sigue con otro de la propia Albertina en el que se refiere a las extrañas reacciones que suscita su apellido en determinados círculos. En la tercera animación se observa una casa quinta con pileta y cancha de vóleybol (43:19 - 43:52), representación que se corresponde con el testimonio del hermano menor del padre de Albertina, quien comenta que los compañeros y amigos se reunían a pasar los fines de semana para jugar al fútbol y al vóley en una casa de este tipo. Una casa quinta en Argentina es un lugar de residencia o una casa de fin de semana. Generalmente se asocia este tipo de propiedades con las clases sociales altas, o medio altas, aspecto que enlaza con la mención que Carri hace sobre las diferencias de clases, aspecto al que volveremos posteriormente. En la siguiente animación varios Playmobiles observan un atardecer y se ve una casa en la que los muñecos bailan con música de la época (48:55 - 49:19). La quinta animación muestra una pareja que representa al matrimonio Carri en un

²⁰ En adelante nos referiremos así a los minutos y segundos aproximados en los que aparecen algunos episodios de la película importantes para el análisis.

camino de campo, mientras Couceyro interpretando a Carri relata sus dificultades en el jardín de infantes debido a que los compañeritos le preguntaban dónde estaban sus padres (58:32 - 58:43). La última escena es la del secuestro: el matrimonio se traslada en un coche y entra en una estación de servicio en la que parece sugerirse un encuentro con compañeros; es en esa escena en la que se ve un arma sostenida por uno de los muñecos. Luego retoman la ruta y son abducidos por un OVNI (1:03:02 - 1:03:46). El orden en que las animaciones, lugares y personas van apareciendo en el documental no parece responder a un patrón determinado. Animaciones, escenas urbanas y rurales, protagonistas y equipos de filmación se alternan en la pantalla sin que pueda descubrirse el plan preestablecido para el orden de las escenas.

La ficción irrumpe en *Los rubios* a través de las animaciones mencionadas y, particularmente, mediante la interpretación que la actriz Analía Couceyro hace de Albertina. Es importante remarcar que, aunque pueda tratarse de una coincidencia, los nombres de Carri y Couceyro comparten las mismas iniciales (A.C.). En esta duplicación de Carri por Couceyro se sustenta el carácter autoficcional de la película. De hecho, es la propia actriz quien dice frente a la cámara que va a ser la encargada de la interpretación (07:31 - 7:36). En consecuencia, Carri aparece interpretándose a sí misma o “siendo” ella misma y, al mismo tiempo, como directora de la película. Además, es representada por Couceyro, con quien comparte varias escenas. En estas últimas podemos observar a Carri dando instrucciones a Couceyro mientras filma, aunque en ocasiones ambas aparecen simultáneamente en pantalla en el papel de Albertina. Es decir, es otro quien filma y por ello se concreta en imagen la duplicación del personaje principal. El “personaje Carri” se presenta entonces mediante todas estas variaciones de la figura de la cineasta/protagonista. También podemos ver repetidamente

en escena a los integrantes del equipo de filmación. Los que filman son también filmados. Podemos observar el proceso del documental. Es un grupo de trabajo, pero también de amigos, un tipo de familia que no pretende ocupar el espacio de la familia arrasada por la tragedia, pero que sí permite tejer vínculos afectivos. Por esta razón, en el film se establece una diferencia muy marcada entre los integrantes del grupo, una “familia” elegida, y los que no pertenecen a ese círculo íntimo.

La edición de las entrevistas realizadas a los compañeros de militancia de los padres de Carri es uno de los aspectos más notables del documental y ha dado lugar a una importante polémica en los círculos culturales y políticos argentinos. Estos testimonios aparecen en el documental en segundo plano, ocupando un lugar periférico, ya que son proyectados dentro del mismo documental en monitores ubicados al fondo de la escena central. En esta, aparece Couceyro dándoles la espalda, haciendo otras cosas, de algún modo ignorándolos, mientras la audiencia tiene que hacer un esfuerzo para escuchar lo que dicen. Carri establece una relación de distanciamiento, casi siempre conflictiva, con esas voces testimoniales que se transformaron en una forma de resistencia cuya misión era de algún modo dar cuenta de las aberraciones cometidas durante la dictadura (Quílez Esteve 2010, 11). El problema fundamental de Carri con ese tipo de testimonio es el del abordaje de los recuerdos mediante un análisis en el que impera el aspecto político (ibíd.). Por otra parte, desde el retorno de la democracia los testimonios de los sobrevivientes y militantes se transformaron en una suerte de voz colectiva monocorde que, por reiterar los mismos hechos una y otra vez, dejó de aportar información relevante.

Sin embargo, hay otros tipos de testimonios que se vuelven cruciales para Carri, y consecuentemente para la película. Por un lado, porque surgieron de personas comunes que habitualmente no son requeridas para este tipo de relatos. En segundo lugar, porque fueron testimonios que, a diferencia de los militantes, dieron a conocer episodios desconocidos y sorprendentes para el equipo de filmación. Nos referimos puntualmente a los de las dos vecinas del barrio en el que vivieron los Carri, particularmente la segunda, testigo directo del secuestro. El grupo de trabajo les dice estar realizando un trabajo universitario para así ganarse su confianza. Ocultan que están haciendo un documental, probablemente para no generar temor y poder obtener información sobre lo ocurrido con los padres de Carri. La primera de estas mujeres parece reconocer a Albertina, aunque enseguida se desdice, probablemente por el temor a comprometerse frente a las cámaras. En cambio, la segunda vecina no presenta ningún inconveniente en ser entrevistada y ofrece información valiosa con bastante desparpajo. Parece recordar con bastante precisión lo que se le pregunta y describe a la familia Carri como “rubios”, aunque ninguno de sus miembros lo hubiera sido, sugiriendo así la diferencia que marcaba a esta familia de clase media en un barrio obrero. De este testimonio surgiría el título de la película. Según esta vecina, el grupo de tareas que buscó a los padres de Albertina llegó a su casa por error y fue ella la que les indicó cuál era la casa de “los rubios”, facilitando así, de algún modo, la detención del matrimonio. Resulta un tanto impactante que Carri entreviste cara a cara a una persona que suministró información crucial para que sus padres fueran detenidos, torturados y asesinados.

La escena final del documental encuadra un camino rural desierto (presentado también al inicio del film) por el que las protagonistas y el equipo de filmación se alejan a pie con

pelucas rubias mientras se escucha la canción “Influencia”²¹ de Charly García²². Cuando la película parece haber terminado, luego de los agradecimientos, podemos observar a Couceyro montando un caballo, es decir, se retoman las imágenes del comienzo para completarlas o complementarlas, como si la cineasta se propusiera cerrar un círculo, dando a entender que la lección fue aprendida. El pasado trágico argentino puede recordarse de muy diversas maneras.

What makes *Los rubios* remarkable is not so much the director’s family background, although it is certainly relevant, but rather that Carri has dared to significantly modify the ways in which it is possible to talk about the past and its futures in postdictatorial Argentina. (Nouzeilles 2005, 265-266)

Este aspecto de la película podría considerarse decisivo en relación con las memorias de la posdictadura argentina, en tanto concretó la ruptura con la memoria que hasta el momento de la aparición de *Los rubios* aparecía como la única posible y/o legítima.

Otra de las características más sobresalientes de *Los rubios* es que el *backstage*, el proceso de creación y las decisiones que toma Carri junto al equipo de filmación forman parte del film. En consecuencia, podríamos afirmar que *Los rubios* es una película sobre la preparación, la factura y el desarrollo de un documental centrado en analizar la memoria de una hija de desaparecidos. La película reflexiona sobre la textura de la memoria y sobre las consecuencias de la orfandad, alejándose así de los estándares establecidos en el campo cultural a la hora de hablar de la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar. Sin *Los rubios* y las controversias que ocasionó hubiera resultado muy difícil poder concebir

²¹ Versión en español de “Influenza”, de Todd Rundgren. Al final de la película su nombre se cita erróneamente como “T. Rungred”.

²² Cantautor argentino.

obras posteriores mucho más irreverentes respecto de los desaparecidos y de los organismos de Derechos Humanos, como *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *Diario de una princesa montonera -110% verdad-* (2012) de Mariana Eva Pérez, o algún pasaje de *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán. Carri desafió la retórica dominante sobre las formas correctas de recordar, inaugurando así la posibilidad de expresar otras memorias sobre la historia argentina reciente.

3.2 Una memoria de supermercado

A continuación veremos las reacciones de la crítica suscitadas por *Los rubios*, fundamentalmente por la posición de Carri frente a la memoria hegemónica, a la que la propia cineasta denomina “memoria de supermercado”²³ (2003 s.p.). En 2004, el escritor Martín Kohan cuestionó varios aspectos de la película en la revista *Punto de Vista*²⁴, centrándose en particular en el tratamiento dispensado por Carri a los testimonios de los compañeros de militancia de sus padres. En *Los rubios*, estos testimonios no reciben la atención completa de la cámara, sino que se proyectan como telón de fondo en escenas donde el primer plano lo tiene Couceyro mientras interpreta a Carri. Según Kohan, si Carri no estaba satisfecha con estos testimonios debería haberlos suprimido. Lo cierto es que suprimirlos no habría servido a los propósitos de la autora, quien desea otorgarles un lugar periférico en la película para dar a entender que no eran esenciales en el documental, ya que este no atiende a

²³ Carri hace mención por primera vez a la “memoria de supermercado” en una entrevista de octubre de 2003 (“esa rubia debilidad”), realizada por María Moreno en el diario *Página 12*.

²⁴ *Punto de vista* fue una muy conocida revista fundada en 1978, en plena dictadura, por Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, Carlos Altamirano y Elías Semán. La revista fue publicada durante treinta años. El último número (90) apareció en abril de 2008. (Gorodischer, 2008)

la memoria de los militantes, sino a la memoria de quien experimentó la desaparición de sus padres cuando era una niña. Kohan plantea la descortesía de Carri con respecto a los protagonistas de los testimonios, ex detenidos en algunos casos, fundamentalmente a través de la interpretación de Carri por una actriz: “La actuación de Couceyro es en estos casos el despliegue de un vasto muestrario de modos de la desconsideración: da la espalda a la imagen grabada de quienes hablan, desoye, desatiende, ensaya gestos o se pone a hacer otra cosa” (2004, 28). El escritor sostiene que los gestos de descortesía se dan incluso en tramos de los testimonios en los que se alude a algunas características o semblanzas personales de los padres de Carri. A todo esto podemos agregar que el espectador no sabe quiénes son los que testimonian, ya que sus nombres aparecen solo en los agradecimientos finales. Algunos de ellos pueden ser reconocidos por ser figuras públicas, como la investigadora Alcira Argumedo o la ex detenida Lila Pastoriza. En otro caso, uno de los entrevistados revela ser hermano de Roberto Carri. LaCapra señala la importancia de aspectos no verbales en los testimonios de sobrevivientes: “Hay ocasiones en que nada puede ser más gráfico y significativo que el lenguaje del cuerpo, que incluye la expresión del rostro de los testigos-sobrevivientes cuando evocan un pasado que no quiere morir” (2005, 22). Carri estaría privando al espectador también de este aspecto, de los gestos y expresiones que acompañan al testimonio y que, en ocasiones, dicen tanto como las palabras. Los testimonios de parientes, amigos y compañeros del matrimonio desaparecido quedan en segundo lugar frente a la omnipresencia de Carri, como directora y protagonista y, además, representada por una actriz (Sarlo 2005, 149).

Javier Campo y Christian Dodaro sostienen que el gesto político presente en *Los rubios* es el de la negación de la voz y de la memoria de los otros. “Todo se transforma en el bello

mundo de la niñez burguesa, que trastoca la historia en juego, en collage con top toys” (2006, 3). Según estos críticos, por un “capricho posmoderno”, Carri niega la posibilidad de una memoria colectiva (ibíd.). Además, denuncian la “descortesía” de la autora, ya criticada antes por Kohan:

Que a Albertina Carri le importe un pito lo que dicen Alcira Argumedo y otros compañeros de sus padres en las entrevistas es un problema de ella. Que el día del estreno Dolores Fonsi y Juan Cruz Bordeau²⁵ ocupen el espacio central de la sala y los compañeros de los padres de Carri se tengan que sentar en los pasillos también.

Pero el problema es su planteo acerca de que no se puede construir colectivamente nada sobre ese pasado [...]. (Ibíd.)

Curiosamente, Albertina Carri vivió durante más de dos años con Alcira Argumedo, una de las protagonistas de los testimonios “secundarios”: “Cuando ya me había peleado con toda la familia, me voy a vivir con Alcira Argumedo. Supuestamente me iba a quedar con ella hasta terminar el colegio, pero me quedé dos años más” (Carri 2003, s.p.). La presencia de Argumedo en la película parece confirmar que el cuestionamiento de Carri trasciende lo personal para dirigirse fundamentalmente al aspecto militante del grupo que conforman los compañeros de sus padres como generación:

La irritación con la película se produjo mayormente en personas de la generación de mis padres. A mí al principio me había asustado el hecho de que se la festejara tanto porque es una película contestataria, destinada a molestar. Supongo que ya es bastante violento haberle puesto *Los Rubios*, porque más allá de la referencia a mis padres, es como decirles que en esa historia todos ellos fueron “los intelectuales” y, por lo tanto, “los rubios”. Pero que se hagan cargo. Los obreros eran siempre “los otros”. También molestó que una de las entrevistadas diga que estaba todo muy mezclado: “los fierros²⁶, los chicos...” Pero lo de las armas ya no se debate más. Se puede decir, a lo sumo,

²⁵ Actores argentinos.

²⁶ En Argentina, en el lenguaje coloquial se suele aludir a las armas como “fierros”.

“eran Montoneros”, pero cuando te metés con la cuestión armada empieza el lío y te tenés que callar. (Carri 2007, 111)

Cecilia Sosa hace una acertada referencia al color como un indicador tradicional de la diferencia de clases sociales en Argentina:

In Argentina's struggle of classes, the opposition between rich and poor has been mostly drawn in 'coloured' terms. Hence, working-class sectors have been traditionally known as *cabecitas negras* ('black heads'). *Los Rubios* drives this indubitable racial narrative to unforeseen implications. Rather than a sign of class, I suggest that the film proffers the idea of 'blondeness' as a feeling of strangeness in relation to the dictatorship's heritage. (2014, 56)

Sin embargo, es la propia Carri la que introduce la cuestión de clases en el contexto de la época, es decir, la diferencia social que existía entre muchos de los militantes y los grupos de las capas populares de la población a los que decían representar. Es decir, la familia Carri fue percibida como ajena al barrio, pero además pertenecía a otra clase social, aspecto que acentuaba la falta de pertenencia a ese barrio. La cineasta señala esta diferencia también al referirse a la agrupación H.I.J.O.S.:

[E]s de público conocimiento que H.I.J.O.S. fue fundado por un grupo de jóvenes universitarios. Lamentablemente los hijos de obreros desaparecidos, en su gran mayoría, no solo no tienen la posibilidad de estudiar cine sino tampoco de emprender este tipo de militancia.” (Carri 2007, 112)

Mediante esta extrapolación Carri afirma que la diferencia de clases se perpetuó en el tiempo, quedando evidenciada en el grupo social al que pertenecen los integrantes de la agrupación H.I.J.O.S. En última instancia, fue justamente esa misma diferencia de clases la que permitió la delación, muerte y desaparición del matrimonio.

Además del lugar secundario de los testimonios de militantes, otro aspecto muy cuestionado por la crítica fue el uso de animaciones con figuras de la marca Playmobil. Carri ya se había servido de la animación con muñecos en una película que tiene a la muñeca Barbie como protagonista: *Barbie también puede estar triste* (2001). La escena más polémica es aquella que muestra un coche descapotable, con dos figuras que se supone representan a los padres de Albertina, circulando de noche por una ruta desierta al tiempo que desciende una nave espacial sobre ellos para llevárselos. Para Kohan, uno de los problemas de las animaciones con Playmobil es el de que pondrían formalmente en pie de igualdad a víctimas y victimarios (2004, 29). En efecto, las figuras Playmobil son todas iguales, aunque pueden ser caracterizadas con diferentes accesorios que Playmobil vende con esa finalidad. A esta crítica puntual responde la propia cineasta:

Kohan hace foco en el hecho de que en el secuestro, tantos malos como buenos son *Playmobiles*, con lo cual yo estaría borrando las diferencias, obvias a esta altura, entre malos y buenos. Como si los malos tuvieran que ser representados por Drácula y los buenos por Heidi. Es una discusión tan banal como cuando estrenaron *La Caída*²⁷ y lo que se criticó fue que Bruno Ganz había compuesto un Hitler demasiado humano. Como si lo ominoso no fuera patrimonio de la humanidad. (2007, 111-112)

En consonancia con la afirmación de Carri, en el informe que Hannah Arendt escribe sobre el criminal nazi Adolf Eichmann, se detalla como este fue considerado por varios psiquiatras como un hombre normal. Uno de ellos consideró que las actitudes de Eichmann hacia su familia y amigos no solo eran normales sino ejemplares (1999, 46). Es decir, los criminales que llevaron adelante el holocausto no fueron hombres extraordinarios ni nacidos para matar (160), fueron personas normales que en un contexto determinado se convirtieron en asesinos

²⁷ *La caída* (2004), película alemana dirigida por Oliver Hirschbiegel.

capaces de ejecutar matanzas inconcebibles. Algo similar ocurrió en Argentina. Militares, policías y cómplices de los crímenes torturaban y mataban mientras llevaban una vida “normal” con sus familias. El uso de los Playmobil en las animaciones no contradice la diferencia entre víctimas y victimarios. Por el contrario, provoca la reflexión sobre cómo ambos bandos estaban conformados esencialmente por personas consideradas “normales”.

Por otra parte, en la animación del secuestro del matrimonio podemos ver un arma, lo cual pone en cuestión la aparente frivolidad de la escena. Lo cierto es que Carri no presenta la animación del secuestro de acuerdo a lo sucedido, sino que elige una abducción, término utilizado por los ufólogos para nombrar el secuestro de personas por supuestas naves extraterrestres. El secuestro clandestino, *modus operandi* de la dictadura argentina, se ve reemplazado por una abducción, un tipo de secuestro con características especiales. Kohan ve en esta animación la despolitización del secuestro de los padres de Albertina y pone en entredicho la voluntad de la autora de representar el secuestro mediante una mirada infantil. Según Kohan, el punto de vista infantil no solamente despolitizaría el secuestro, sino que además suprimiría la violencia política y la realidad de lo sucedido (2004, 29). Sin embargo, la audiencia sabe cuál fue el destino de los padres de Carri, el subtexto político es inevitable al hablar de las desapariciones. Representar fielmente el secuestro con muñecos hubiera sido redundante, una parodia de un hecho trágico. Tampoco existe una real supresión de la violencia, en tanto esta aparece representada por un arma. Los hijos de militantes vivían en un contexto en el que las armas eran parte de la realidad cotidiana. Podríamos sugerir que la escena de la abducción reflexiona sobre el punto de vista de los niños antes el trauma de la desaparición. Al fin y a al cabo, los OVNI's forman parte de la cultura popular de los años

setenta y ochenta. El mismo Kohan, en su crítica en *Punto de vista*, menciona la película *Encuentros cercanos del tercer tipo*, de Steven Spielberg, sin advertir que la misma se estrenó en 1977, precisamente el año del secuestro de los padres de Albertina. Además, alude a una frase de Carri, “contar el secuestro desde los ojos de un niño”, aparecida en la revista de cine *El amante* N. 138, de octubre de 2003:

Carri dice haberse propuesto “contar el secuestro desde los ojos de un niño” con el empleo de los Playmobil. Ese imaginario de infancia llevaría a preguntarse, entonces, qué es lo que estos “ojos de niño” ven y dan a ver: cuál es el juego que juega con sus parques Playmobil de sonrisa incierta. (2004, 29)

Podemos observar que Kohan equipara la idea de imaginar con la de jugar. La animación es una representación de la imaginación infantil. Carri no juega. Representa el secuestro. El arma que puede verse en la escena de los Playmobil antes de la abducción no despoja a la escena de inocencia porque en realidad esa inocencia nunca existió. Es la Albertina adulta la que usa juguetes para representar algo que pudo haber imaginado siendo niña.

En los meses que siguieron al secuestro, la familia mantuvo correspondencia con los padres de Carri. Su madre, Ana María Caruso, envió cartas y muñecos de tela para las niñas que estas abrían esperando encontrar mensajes ocultos. Curiosamente no suele asociarse el uso de animaciones con muñecos de la cineasta con aquellos que recibía de su madre, y que representaban la posibilidad de algo más que un muñeco, es decir, la posibilidad latente de que los muñecos hablaran a través de los mensajes ocultos que Albertina y sus hermanas esperaban encontrar en ellos. Los muñecos de tela no hablaban, no tenían mensajes ocultos. Los Playmobil tampoco hablan en las animaciones. La misma Carri reconoce que no es inocente la representación del secuestro mediante una animación con figuras de juguete (2007, 111). Si

bien acude a juguetes, los ubica en un contexto muy alejado del juego infantil. Es la misma operación que había llevado a cabo anteriormente con la muñeca Barbie, en *Barbie también puede estar triste* (2002). Los juguetes cobran vida a partir de la animación y es la mirada adulta la que interpreta las escenas para darle un determinado sentido. Las únicas miradas auténticamente infantiles en la película aparecen en los comentarios bastante confusos e imprecisos de los niños del ex vecindario de los Carri, algunos muy pequeños, que curiosamente hacen numerosas alusiones a la muerte. De algún modo, la aparición aparentemente casual de estos niños en el film nos brinda una referencia de las edades que tenían Carri y sus hermanas cuando capturaron a sus padres. La otra mirada infantil aludida en la película es la de un sobrino de seis años de Albertina, quien dice que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos (35:30 - 35:36). Esta frase aparece mencionada por Couceyro, ante la negativa de la hermana de Albertina a que sea el niño quien la repita para la película.

Lo que la crítica a la que nos referimos antes no comprendió o malinterpretó es que *Los rubios* es una película sobre la memoria, no sobre la militancia política de los padres de la cineasta. En este sentido, no parece que el uso de los Playmobil, como juguete típicamente burgués, pueda suponer algún tipo de afrenta de Carri a la militancia e ideología de la generación de sus padres. Existen otros elementos, como la computadora Macintosh en la que trabaja Couceyro, que podrían considerarse tan enemigos de las ideas de los militantes como los Playmobil. Además, en las cartas que las niñas reciben de sus padres mientras estos estaban detenidos existen alusiones a muchos aspectos que podrían considerarse tan burgueses como estos juguetes, sobre todo si consideramos que esas cartas fueron escritas en el contexto

de una lucha ideológica. Por ejemplo, Ana María Caruso sugiere en esas cartas que Albertina vea películas de Walt Disney (Carri 2007, 90), se preocupa por el bautismo y comunión de las niñas (ibíd.), pide que le envíen un anillo bendecido (ibíd.), menciona un perfume francés que recibió como regalo, y sugiere que la abuela de las niñas “tome una muchacha para que la ayude” (87). La palabra “muchacha” es un eufemismo para referirse a personal de servicio doméstico. En este sentido, el término “muchacha” estaba reemplazando al de “sirvienta”, usado frecuentemente en esa época. Además, en una de las cartas que Roberto Carri envía a su madre desde el lugar de detención le sugiere la posibilidad de comprar dólares con el dinero de la venta de la misma casa que se ve en el documental. Le pide concretamente que sea asesorada por un experto del mercado financiero (99). Todo esto no parece estar en consonancia con los ideales de la militancia de extrema izquierda, por lo que el uso de los Playmobil difícilmente podría interpretarse como un desafío de Carri a los militantes revolucionarios.

Según Martín Kohan, el éxito de *Los rubios* estaría apoyado en la destreza que Carri muestra a la hora de adoptar apariencias:

[P]arece una búsqueda original de la identidad, parece un ejercicio original de la memoria, parece una evocación original de la historia de los padres, parece un testimonio original de una hija de desaparecidos, parece un documental original de lo que pasó en los años setenta [...] (2004, 30, cursivas en el original)

Esta manipulación de las apariencias, de acuerdo a Kohan, llega a su máxima expresión, a una “celebración de las apariencias” (ibíd.), cuando hacia el final de la película los integrantes del equipo se alejan caminando de espaldas con sus respectivas pelucas rubias. Además, Kohan sostiene que la representación de Carri por Couceyro y la aparición simultánea de ambas en la

pantalla pone en cuestión la interpretación de la actriz: “Couceyro es Couceyro y Carri es Carri” (27), es decir, la interpretación no tendría sentido, sería otra apariencia.

El debate se produjo concretamente a partir de la respuesta a Kohan de Cecilia Macón, mediante un artículo (“Los rubios [sic] o del trauma como presencia”) publicado también en *Punto de vista* (2004, 44). Macón difiere considerablemente de la opinión de Kohan, al que atribuye la intención de pretender controlar la memoria, según un supuesto mandato que también le adjudica: “Así no se recuerda” (ibíd.), intención y mandato alineados con lo que Carri identificó como una “memoria de supermercado”. Es decir, esa memoria hegemónica confrontada por Carri implicaba una especie de disposición normativa, no explícita pero no por ello inexistente, sobre cómo y qué se debía recordar. Según Macón, el paso del tiempo y el recambio generacional modifican los modos de representación y los propios atributos que constituyen el trauma. Por ello afirma que no es la memoria del genocidio argentino lo que se debe poner en funcionamiento para abordar una película como *Los rubios*, sino su posmemoria. Carri no ignora el pasado ni lo integra al presente, sino que lo exhibe en su alteridad (45). Esta visión sobre el trauma y el problema generacional es complementada por Laia Quílez Esteve en un artículo sobre *Los rubios* y *Papá Iván*²⁸.

La dicotomía, pues, que suele establecerse entre identidad y memoria en las narrativas tradicionales sobre la invocación del trauma pretérito se tambalea en los documentales realizados por esta segunda generación de cineastas al estar todos ellos conducido por un Yo fracturado que, tratando de recordar una [sic] pasado histórico que no se vivió en carne propia, necesariamente se ve abocado a instalarse en la recreación y el vacío. (2010, 4)

²⁸ *Papá Iván* es un documental de 2000 de María Inés Roqué, cuyo padre se encuentra desaparecido.

La cineasta se propone representar su experiencia de la ausencia, no el pasado militante de la generación de sus padres. Macón sugiere que “lo personal es político” (46), con lo que la experiencia íntima del trauma no podría no serlo. Pedro Arturo Gómez, en una ponencia sobre la subjetividad en el documental argentino, hace referencia a este aspecto político del “yo”: “El documental cinematográfico contemporáneo [...] pone en escena al ‘yo’ haciendo de la subjetividad una vía de indagación ya de las identidades que convergen en la identidad individual, ya de la dimensión política de esas identidades” (2008, 4). Si Kohan hablaba de despolitización, Gómez se refiere a *Los rubios* como un documental político:

No pocas veces se ha notado que Albertina Carri, en *Los rubios*, hace uso del formato de diario personal. Pero mientras la multiplicidad de voces que hacen flamear su “yo” en los registros autobiográficos de la televisión y la *web* terminan abroquelándose en el monologismo de un orden discursivo centrípeto —el de la hegemonía del show— los usos del diario íntimo en *este nuevo documental político argentino* están orientados a la fractura centrífuga del monologismo, sobre todo los dispositivos monológicos de la memoria institucional y del documental político mismo. (6-7, mis cursivas)

Macón afirma que “la relación que Kohan establece entre identidad y memoria implica aferrarse a una identidad cristalizada y a una memoria cuya única función resulta en retener el pasado” (2004, 46). La investigadora había planteado previamente que si el pasado es tan parecido al presente no tendría sentido recordarlo (ibíd.). Si el pasado fue de algún modo cristalizado por la generación de los padres de Carri, los cuestionamientos sobre el pasado y la identidad quedarían imposibilitados en el presente, cuando es precisamente desde el presente, “el terreno de lo político por naturaleza” (47) según Macón, que estos aspectos pueden ser abordados para representar la historia y el trauma. Por último, Macón también pone en tela de juicio el lugar que Kohan concede a la ficción.

[S]orprende que Kohan asocie la categoría de “ficción” con la sospecha, no sólo por olvidar lo que de verdadero hay en la ficción, sino por suponer que es en el recurso a lenguajes que expresen “el pasado tal cual fue” donde se asienta la legitimidad de la representación. (Ibíd.)

Ese pasado, un pasado sin fisuras, se corresponde con la concepción de la memoria fundamentada en el testimonio y su supuesta infalibilidad. Al texto de Macón, Kohan responde con un artículo breve en el mismo número de *Punto de vista*: “Una crítica en general y una película en particular”. Para el escritor, la película propone como memoria lo que para él es olvido. Por lo tanto, no sería válida la asimilación entre pasado y presente que Macón le atribuye, y tampoco la intención de inculcarle algún tipo de imposición sobre los modos correctos de recordar. Además, cuestiona la noción de generación en relación a la posmemoria y al trauma de aquellos nacidos en la década del setenta. Según Kohan esto implicaría una unificación generacional que podría desembocar en una “esencialización de la condición de hijo de desaparecidos” (2004, 48). La posición de Kohan se contrapone así a lo propuesto por Carri, cuyo abordaje de la memoria estaría cuestionando precisamente otra esencialización, aquella a la que vamos a referirnos a continuación, representada por una memoria hegemónica que fue consolidándose desde el retorno de la democracia, y a la que Kohan estaría adscribiendo. Habíamos dicho que Albertina Carri llamó “memoria de supermercado” a esos modos de recordar que se fueron instalando paulatinamente con el retorno de la democracia. Los militantes y guerrilleros de los setenta pasaron a convertirse en figuras idealizadas, integrantes de una generación prácticamente irreprochable que había luchado y dado la vida por el bien de los demás. La violencia previa al golpe de Estado, los secuestros y los atentados con víctimas civiles, en muchos casos ajenas al objetivo de los grupos guerrilleros, se transformaron en temas a los que resultaba difícil referirse sin ser señalado como simpatizante

de los criminales de la dictadura. Se había abierto una brecha en la sociedad que separaba a los buenos de los malos, sin matices. Aunque es significativo que el cuestionamiento de la memoria oficial hiciera su aparición de la mano de una hija de desaparecidos. La propia Carri plantea, por ejemplo, que la mención de las armas suele generar malestar entre los militantes montoneros (2007, 111), dando a entender que los sobrevivientes deberían asumir ciertas responsabilidades en lugar de escudarse en el papel de víctimas de una lucha en la que no fueron del todo inocentes. El conflicto planteado por la película puede confirmarse también mediante los argumentos esgrimidos en la nota de rechazo inicial del guión²⁹ por parte del INCAA³⁰. El fax original, del que transcribimos aquí un fragmento, puede verse en *Los rubios. Cartografía de una película* (Carri 2007, 5).

Creemos que este proyecto es valioso y pide [...] ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes.

El reclamo de la protagonista [...] requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. (Ibíd.)

A pie de página Carri plantea lo siguiente: “*A pesar de que el Comité de Precalificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales decidió no expedirse en relación al pedido de subsidio, sí expresa su opinión sobre cómo debería hacerse Los rubios*” (ibíd., cursivas en el original). María Moreno, en una entrevista a Carri, se refiere a la nota como “[...] casi un *panfleto* en forma de carta” (Carri 2003, s.p., mis cursivas). Esa alusión de Moreno deja entrever la presencia tácita de ciertos límites dentro de los cuales podía plantearse un trabajo

²⁹ Como puede observarse en los créditos del final, el INCAA finalmente apoyó la realización de la película, incluso si la película cuestiona sus objeciones sobre el tratamiento de la memoria.

³⁰ INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

que tuviera algún vínculo con los desaparecidos durante la dictadura. En la película es Couceyro quien recibe el fax con la nota. Después, el texto es discutido entre los integrantes del equipo de filmación y, finalmente, la propia Carri sugiere que lo que le están pidiendo es una película que los firmantes necesitan como generación, pero que no es ella quien debería hacerla (26:13 - 28:08). La aparición de la escena del fax en la película resulta muy adecuada para permitir a Carri expresar públicamente lo que de otro modo hubiera permanecido en la intimidad del equipo de filmación, es decir, que su punto de vista no tiene nada que ver con el de los firmantes del fax. Carri quiere hacer otra película, no la que pretenden imponerle desde las instituciones culturales. En este sentido, Kenneth Gergen sostiene: “En general, estamos dispuestos a aceptar como «verdaderos» sólo los argumentos de vida que se acomodan a las convenciones vigentes” (2006a, 226). En sintonía con lo expresado por Gergen, Javier Trímboli ubica en la mirada nueva, diferente y desafiante de Carri sobre el pasado argentino, la causa de las incomodidades, polémicas y debates suscitados:

[...] ***Los rubios***, sin indagar con método y rigor historiográfico o sociológico sobre lo ocurrido en los años setenta, llevando adelante un ejercicio aparentemente muy simple, **impugna de un plumazo la imagen estilizada que de ese período se había producido.**

Y va un poco más allá. Porque no sólo logra poner en cuestión la inocencia de la sociedad, sino también la de sus padres. En el *Nunca Más* [sic], se habla de Ana María Caruso y de Roberto Carri pero en ningún momento se hace mención a sus militancias políticas; a sus nombres de guerra, a la mezcla que aceptaban entre niños y armas. (2006, 2, resaltados en el original)

En lo expresado por Gergen y Trímboli se resumen algunos de los principales aspectos por los que insistimos en destacar a *Los rubios* como una película pionera dentro de las obras autoficcionales de “hijos”. Es decir, aquello que escapa a lo normativo, se convierte inmediatamente en una amenaza o una afrenta. Por ello la película produjo un rechazo tan

vehemente en una parte de la crítica. La película no solamente no encajaba con las convenciones del cine de la posdictadura, sino que además las desafía abiertamente. Y desafiarlas implicaba confrontar las memorias de los sobrevivientes, las que hasta ese momento habían representado, siguiendo a Gergen, “lo verdadero” (ibíd.). Carri desafía este mandato en la propia película: “La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece” (1:10:44 - 1:10:53). La autora pretende nada menos que poner en cuestión el lugar en el que esa generación estaba instalada desde el retorno de la democracia: la del sobreviviente protagonista de una lucha heroica. “La película en última instancia tematiza también un acto de rebeldía de un sujeto que muestra una clara voluntad de no someterse a los mecanismos mediante los cuales la sociedad tiende a moldear y a normativizar a los individuos” (Punte 2009, 3). La aparición de *Los rubios* implicaba un riesgo importante para el modo de recordar el pasado que se había ido instalando en el país. La película dejaba latente la posibilidad de que otras memorias comenzaran a emerger y echaran por tierra varios aspectos hasta ese momento idealizados o silenciados, cosa que paulatinamente fue sucediendo, mediante la narración y el cine de otros hijos de militantes y desaparecidos.

3.3 Memoria y testimonio: una ruptura

Como vimos en el apartado anterior, la polémica suscitada por *Los rubios* desde su estreno en 2003 tuvo que ver fundamentalmente con el desafío que supuso su abordaje de la memoria con respecto a una forma de recordar institucionalizada, políticamente correcta, sustentada especialmente en el testimonio de los sobrevivientes de la dictadura. El informe

Nunca más tuvo una importancia crucial para el encausamiento legal de los responsables de los crímenes cometidos durante la dictadura. Este informe utiliza los testimonios de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención. Con el *Nunca más* y los juicios de 1985 se hizo pública no solamente la magnitud de las atrocidades cometidas durante la dictadura, sino también “[...] se revelaban por primera vez en la Argentina las evidencias de la organización desde el Estado de formas sistemáticas de detención, concentración, tortura y exterminio de ciertas categorías de ciudadanos” (Vezzetti 2002, 111). De esta manera, los testimonios de los sobrevivientes se transformaron paulatinamente en una forma privilegiada de acceso a lo ocurrido. El sujeto que brinda un testimonio puede hacerlo precisamente porque estuvo en el lugar en el que “los hechos (le) sucedieron” (Sarlo 2005, 67), aunque también pudo presenciar lo que le ocurrió a los demás, especialmente a los que no sobrevivieron. El testigo está investido de una autoridad que le confiere ese haber estado en el mismo lugar que las víctimas que se encuentran desaparecidas.

[L]os sobrevivientes fueron los testigos privilegiados de los crímenes del terrorismo de Estado y gracias a ellos el relato de la guerra contra la subversión (que dominaba el sentido impuesto por la dictadura) quedó sepultado frente al paradigma que destacaba los derechos de las víctimas. (Vezzetti 2009, 143)

Beatriz Sarlo llama la atención sobre el modo en que la propia generación de los militantes y desaparecidos, es decir, la generación de los padres de Carri, había cuestionado a sus propios padres por la manera en que vivieron el primer gobierno peronista: “[...] los acusaron de no haberse volcado con intensidad hacia lo público o de no haber captado la verdadera naturaleza del movimiento de masas” (2005, 144). Esa crítica implicaba que ellos debían asumir un compromiso diferente. “La memoria debía funcionar como ‘maestra de la política’” (145). La memoria de los hijos (en este caso los militantes y desaparecidos), generó

un conflicto importante con las experiencias de sus padres. A esa memoria Sarlo la denomina “posmemoria”, aunque en un sentido distinto al que le otorgó originalmente Marianne Hirsch. Para Hirsch el término implicaba la necesidad de una mediación entre diferentes generaciones para posibilitar el acceso a episodios ocurridos en el pasado por quienes no los habían experimentado (2012, 19). Según Sarlo:

La “posmemoria” sería, en este caso, *una corrección decidida de la memoria, no una trabajosa reconstrucción tentativa*, sino una certeza compacta, que necesitó de esa solidez porque la historia difundida entre los hijos debía ser un instrumento ideológico y cultural de la política en los años sesenta y primera mitad de los setenta. La época pensaba de ese modo y los jóvenes pensaban dentro de la época. (Sarlo 2005, 145, mis cursivas)

Entender la posmemoria como corrección de la memoria de la generación precedente supone la existencia de algo que debía ser suplantado o modificado. Así entendida, la posmemoria no necesitó de mediación alguna entre una generación y otra. Los jóvenes pensaban de otra manera y de acuerdo con la época. En tanto una generación estuvo fuertemente influenciada por el primer gobierno de Perón (1946-1952), la posterior se desarrolló bajo la influencia de la revolución cubana (1959) y su intención de implantar el socialismo en todos los países de la región.

Varios años después de finalizada la dictadura, serán los hijos de los militantes de los setenta quienes van a cuestionar a la generación de sus padres (Sarlo 2005, 145-146). No es casual que la propia Carri cite una frase de *El lector*, la novela de Bernard Schlink, para plantear esta confrontación: “Estamos obligados a enfrentarnos a las generaciones que nos precedieron...” (2007, 114). *Los rubios* es una película de la posmemoria, “de una hija sobre sus padres asesinados” (Sarlo 2005, 146), por lo que aquí el término sí adquiere el significado

planteado por Hirsch como “[...] la relación de la generación de después con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior [...]” (2012, 19). Nouzeilles también considera a *Los rubios* como una película de la posmemoria.

As a postmemory artefact, countering the call for total recollection that underlies the politics of memory held by the organizations of the relatives of the disappeared, *Los rubios* is the chronicle of the impossibility of reconstructing the past and of offering a complete and reliable version of it. (2005, 270)

No solamente no es posible una reconstrucción verosímil del pasado mediante la memoria, sino que además ese pasado se ve inevitablemente filtrado por la mirada desde un presente dinámico, resultado de lo que vamos conociendo y experimentando constantemente: “[L]os relatos o informes del pasado no son fotografías fijas y definitivas; están permanentemente en movimiento y son alterados por la nueva información o por la experiencia” (Gergen 2006a, 226-227). Por esta razón, las preguntas que tiene Carri sobre sus padres no pueden ser respondidas por sus compañeros de militancia, cuyas memorias permanecen gobernadas por idealizaciones y lecturas políticas, y ancladas a un modo de recordar que no hace más que repetirse a través del tiempo. “Porque esos contemporáneos de los padres todavía quieren gobernar las cosas desde su perspectiva política; porque no pueden sino hablar desde ese pasado; o porque ponen siempre en comunicación la dimensión familiar privada con la militancia [...]” (Sarlo 2005, 147). A Carri no le interesa el discurso político del militante ni referirse a la vida en el campo de concentración.

The past, argues Carri in *Los rubios*, is beyond representation, and therefore can never be fully understood. When dealing with a traumatic past, representation is not only difficult to accomplish but can also be objectionable or undesirable. *Testimonies of survivors repeatedly expose this dilemma.* (Nouzeilles 2005, 270, mis cursivas)

Lo que realmente le interesa a Carri es otro campo, aquel en el que vivió gran parte de su infancia como huérfana y que en el film nombra mediante un cartel en el que podemos leer “El campito”, el lugar donde comienza su memoria, el lugar donde además comienza y termina la película (147-148). Probablemente no sea inocente la aparición de ese cartel, ya que también se llamaba “El campito” uno de los centros clandestinos de detención que funcionaron durante la dictadura. Su aparición podría plantearse como otro desafío irreverente a la generación de la militancia. Agustín Campero plantea el problema de la presencia de la memoria militante al estudiar el cine que abordaba el pasado dictatorial, antes de la irrupción de películas como *Los rubios*:

El cine anterior al NCA³¹ que trataba el problema de la dictadura se desenvolvía en catárticas y monocordes explicaciones verbales, simplificaba en extremo, hacía evolucionar las historias a partir de las revelaciones que superaban los conflictos psicológicos y trabajaba con personajes que en sí mismos resumían los estereotipos sociales más comunes. (2014, 313)³²

La película produce entonces un conflicto inevitable entre los intereses de Carri y un pasado militante que había moldeado una forma exclusiva de recordar. Carri desafía las memorias de la generación de sus padres mediante el menosprecio del discurso político que impregna sus testimonios, rompiendo así con un principio restrictivo que hasta ese momento regía los documentales sobre los setenta, reflejado en la dependencia de los testimonios de la militancia (Aguilar 2010, 145). Su posición con respecto a esos testimonios va a determinar finalmente en qué tipo de documental va a convertirse *Los rubios*.

³¹ Nuevo Cine Argentino, surgido a mediados de los años noventa, dentro del que podemos ubicar a *Los rubios*.

³² Cito del “Anexo 2” de *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008)* de Sophie Dufays, p. 313-315.

En el plano de lo “rigurosamente” documental, no creo en el testimonio como una garantía de certeza. Más bien considero que cuando alguien cree estar diciendo la verdad, en el fondo, gracias a una apuesta reduccionista, está manipulando un gran número de apreciaciones casi siempre confusas por el estado de la memoria. Un estado etéreo que siempre se relaciona con el ánimo y los caprichos de la persona al momento de dar testimonio y, desde ya, con un recuerdo emocional afín al hecho puesto en cuestión.

El testimonio es un recurso que no legitima, no deja de ser “ficcional”. (Carri 2007, 28)

Bill Nichols se refiere a un aspecto que nos permite comprender las elecciones de Carri en relación a los testimonios:

La subjetividad también entra en la corriente principal del documental a través de la preferencia por personas, o actores sociales, que puedan representarse ante la cámara *con una conciencia de sí mismos mínima* y, lo que es más importante, que puedan modular las acciones o narraciones con una profundidad emocional subjetiva. [...] Hay un impulso hacia los actores sociales que pueden «ser ellos mismos» delante de la cámara de un modo revelador desde el punto de vista emocional. (1997, 164, *mis cursivas*)

Los autores de los testimonios militantes parecen demasiado conscientes de sí mismos, representan un papel que ya representaron muchas veces para decir las mismas cosas que también ya dijeron muchas veces. Por eso nada nos sorprende. En cambio, las vecinas del barrio, especialmente la que relata su papel en la detención de los Carri, son o parecen más auténticas, son ellas mismas, siguiendo las palabras de Nichols. De ahí el efecto de sorpresa que nos produce escuchar cómo, con total naturalidad, una de las vecinas relata que el padre de Carri fue torturado luego de que ella dio la información que permitió capturar al matrimonio. Aunque también existe otro testimonio, el testimonio negado por “Paula L.”, la única sobreviviente de “El Sheraton”, el centro clandestino de detención, también conocido como “El embudo”. En “El Sheraton” también estuvo detenido Héctor Germán Oesterheld. Oesterheld, como guionista, y Francisco Solano López, como dibujante, fueron los creadores

de “El Eternauta”, una célebre historieta de ciencia ficción argentina. Oesterheld, al igual que el matrimonio Carri, permanece desaparecido. En una carta a sus hijas, Ana María Caruso les menciona que Oesterheld, a quien se refiere como “el viejo”, está con ellos en ese centro clandestino de detención (Carri 2007, 100). Paula L. se niega a aparecer en el documental y es Couceyro quien menciona su respuesta: “Yo no hablé en la tortura, no testimonié para la CONADEP, tampoco lo voy a hacer ahora frente a una cámara” (51:18 - 51:22). Paula L. es Paula Luttringer:

Estuve secuestrada en el Sheraton, con Roberto Carri y su mujer, Ana María Caruso, Pablo Szir,³³ Héctor Oesterheld, y los nombro porque yo en esa época era una estudiante de ecología y el día que me liberaron, Carri y Pablo me abrazaron muy fuerte y yo le murmuré a Pablo que no me quería ir, que quería morir como una montonera, y él, a pesar de que a mí me iban a trasladar y los torturadores estaban cerca, me dijo al oído que alguien tenía que salir para contarlo [...]. (2012, s.p.)

Luttringer no testimonia directamente, aunque le confió a Albertina algunos episodios que vivió durante su detención. Se refirió a la huelga de hambre de Roberto Carri, a la intercensión de Carri y Szir para que la liberaran, y a la ayuda que Ana María Caruso le proporcionó tras su parto. Es Luttringer también quien le confía que El Negro, la persona que hacía de intermediario entre las familias y los detenidos, también los torturaba (51:32 - 53:38). A partir del mes de julio de 1977 se había establecido un intercambio epistolar y en ocasiones telefónico entre el matrimonio Carri y la familia, que se vio interrumpido abruptamente. El encargado de llevar cartas y objetos entre unos y otros fue alguien que se hacía llamar Raúl o El Negro, es decir, la misma persona a la que se refiere Luttringer. Incluso Albertina insinúa en la película que pudo haber sido él quien asesinó a sus padres (57:00 - 57:14).

³³ En *Los rubios* se cita erróneamente el apellido como “Szirs” (52:12).

El testimonio de la delación es fundamental para entender el contexto en que los padres de Carri fueron detenidos, el miedo reinante en esa época y la actitud del ciudadano no comprometido políticamente ante la subversión y el peligro que significaba la guerrilla revolucionaria. Con el testimonio de la vecina delatora “[...] Carri le sustrae al pueblo la idea de conciencia y de liberación que le otorga la voz del militante” (Aguilar 2010, 145), y derrumba el mito de la resistencia del pueblo (146), en el que los grupos guerrilleros depositaban la posibilidad del triunfo. Por el contrario, el pueblo que estos grupos decían representar se convirtió en un riesgo concreto para ellos, pues confiaba más en las autoridades militares y en la restauración del orden público que en quienes proyectaban una revolución en su nombre. La persistencia del temor tantos años después de lo ocurrido es, de algún modo, una secuela importante del terrorismo de Estado. En *Los rubios* puede observarse un cartel tridimensional con tipografía de los juguetes Playmobil que dice: “Primero mataremos a los subversivos, luego a sus colaboradores, luego a sus simpatizantes, luego a quienes permanezcan indiferentes, y por último mataremos a los indecisos” (56:11 - 56:28)³⁴. Frases como “no te metás” o “algo habrán hecho” se instalaron en la cotidianeidad argentina como un pretexto para no tomar partido y/o justificar las desapariciones. El miedo también puede verse claramente en el testimonio de la primera vecina, que habla sin salir de la casa, desde detrás de las rejas de la ventana. Reconoce a Carri y luego se desdice (3:23 - 7:04). Incluso los integrantes del equipo de filmación son presa del miedo cuando se acercan a la comisaría donde había funcionado el centro clandestino de detención. No se trata de un miedo

³⁴ Aunque no se consigna en la película, la frase fue pronunciada por el general Ibérico Saint-Jean y decía exactamente: "Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después a sus simpatizantes, enseguida a aquellos que permanecen indiferentes y, finalmente, mataremos a los tímidos". La frase fue publicada en el diario *International Herald Tribune* de París, el 26 de mayo de 1977. (Arenes - Pikielny 2016, 297)

cualquiera, un miedo natural de preservación ante lo desconocido; al contrario, es un miedo a lo conocido, un miedo latente que se desprende de lo que ya sabemos que sucedió. Y si sabemos que ya sucedió, también sabemos que puede volver a repetirse. Antes de someterse a la segunda entrevista, en la que va a relatar la delación, la vecina no parece tener miedo, aunque advierte: “no me metan en problemas” (59:41 - 59:45). Luego cuenta que el grupo de tareas entró en su casa y cuando ella les dice que los rubios vivían en la casa de al lado los integrantes del grupo se dan cuenta del error. Finalmente capturan a la pareja y al padre de Albertina lo torturan, quemándole la cara con un cigarrillo. Del testimonio de esta vecina, “son todos rubios” (47:26 - 47:32), surgiría el título del documental: “En un determinado momento me doy cuenta de que la señora en los dos testimonios define a la familia como rubios y me doy cuenta de que ésa es la clave de la película. La ficción de la memoria que yo necesitaba” (Carri 2003). Si bien Albertina se refiere aquí a una potencial ficción de la memoria (los Carri rubios), existe la posibilidad concreta de que hubieran cambiado el color del cabello para evitar ser reconocidos, práctica habitual entre los militantes en esa época. Si esto fue así, la evidente falta de pertenencia al barrio en el que decidieron refugiarse pudo verse acentuada aún más por este aspecto (Sarlo 2005, 150-151). Además, en este sentido es curioso que, en las innumerables menciones a las pelucas, nunca se haga referencia a que su uso en los años setenta fue muy frecuente entre las mujeres. Si, por el contrario, los Carri nunca “fueron” rubios, igualmente pudieron haber sido percibidos como ajenos al barrio obrero en el que se instalaron. En un lugar en el que todos los vecinos se conocían, los Carri seguramente fueron percibidos como extraños. Si además eran rubios, “(ser rubio en la Argentina no es tan frecuente)” (Sarlo 2005, 150), mucho más. La película nos permite apreciar, muchos años después y en un contexto político totalmente diferente, que también los integrantes del equipo

de filmación llamaron la atención por su falta de pertenencia al barrio, con lo que queda claro el error de apreciación de los padres de Albertina, que finalmente los conduciría a la muerte. La persistencia del miedo por lo que se pueda llegar a decir o hacer en Argentina, aún en un contexto político democrático, es comprensible, y también justificada. Aproximadamente tres años después del estreno de *Los rubios*, el 18 de septiembre de 2006, desaparecería Jorge Julio López, un sobreviviente de los campos clandestinos de detención, que además era un testigo clave en un juicio contra su propio torturador, el represor Miguel Etchecolatz (Gasulla 2016, s.p.). Es decir, treinta años después del golpe de Estado y en plena democracia, un ex detenido podía volver a desaparecer sin dejar rastros. Aunque nunca pudo comprobarse qué fue lo que realmente sucedió con López, se estima que su desaparición está ligada a su rol de testigo. Con su desaparición, los responsables pueden haber intentado infundir miedo en el resto de los testigos que debían declarar en los juicios.

El trauma histórico puede potencialmente afectar a todos los que participaron o vivieron hechos trágicos como los de la dictadura argentina: a familiares, testigos, sobrevivientes, y también a los victimarios. No obstante, es imprescindible establecer una distinción entre los verdugos, las víctimas y aquellos que, sin haber tomado partido por ninguno de los bandos en disputa, sufrieron las consecuencias de esta. Un represor puede estar traumatizado por los hechos de los que fue responsable, pero eso no lo pone en pie de igualdad con las víctimas de sus actos (LaCapra 2005, 98). El trauma de los sobrevivientes persiste y puede manifestarse de muy diversas maneras:

Durante un tiempo investigué, filmé y entrevisté a mujeres que estuvieron detenidas en centros clandestinos, mujeres que vivieron la tortura, la vejación y el dolor, de forma cotidiana durante meses o años. Algunas de ellas tienen en el cuerpo marcas,

quemaduras o golpes. Otras no, pero todas cargan con una fobia particular a un olor, a un sonido, a una comida, a una textura, a la oscuridad, al agua. Una fobia que si se define en palabras parece un capricho, pero que si invade nuestra vida cotidianamente - ahí algo de lo real devuelve al presente la escena del crimen- es una tragedia inenarrable. (Carri 2007, 16)

Carri menciona las marcas en los cuerpos de las prisioneras. Habíamos destacado que el significado etimológico de la palabra “trauma” era precisamente el de “herida en el cuerpo” (Hirsh 2012, 114). Por otra parte, habla de quemaduras. Recordemos que una de las vecinas le informa que a su padre le quemaron el rostro con un cigarrillo. Al hecho traumático inicial, el de haberse convertido en huérfana como consecuencia de la desaparición de sus padres, se añade todo lo que averigua sobre las torturas y vejaciones que sufrieron las víctimas. Sin embargo, Carri no permanece anclada al pasado; aprende y se sobrepone, de ahí que cuando al final de la película Couceyro haya aprendido a montar a caballo se de por entendido este aprendizaje y el cierre del círculo. Carri logra elaborar el duelo a través de la película porque por medio de ella cuestiona el proyecto político de sus padres y el de la guerrilla armada (Aguilar 2010, 177). Se ubica en un presente que mira el pasado críticamente, rescatando la importancia de ese presente y evita así la persistencia de un duelo interminable (190). Sus padres perdieron la vida por un proyecto político en un pasado convulsionado por la violencia. Albertina, en cambio, vive un presente ocupada en lo que más le interesa, hacer cine. En esa oposición entre pasado y presente, Carri logra reconstruirse frente a la mirada de los otros (189), instalando su vida personal y profesional por encima de la tragedia que la define como hija de desaparecidos. “[L]a película cumplió su objetivo: generó discordia, avivó el debate y se posicionó, generacionalmente, como *una nueva voz*” (Carri 2007, 10, mis cursivas). Esta cita de Carri coincide con una afirmación de Nichols sobre el cine documental: “La «visión» del documentalista es más bien una cuestión de voz: cómo se manifiesta un punto de vista

acerca del mundo histórico” (1997, 217). La autora plantea así que existen otras memorias y que deben ser escuchadas. Carri no idealiza la militancia política de sus padres, pero tampoco se victimiza como hija de desaparecidos. Emprende un camino personal, subjetivo, alejado de los estándares acostumbrados, cuestionando algunas decisiones de sus padres y objetando la mirada política que tiñe todos los recuerdos de los militantes sobrevivientes.

Carri no nos entrega a un personaje anclado en el pasado sino la difícil confrontación entre un presente que recuerda y un pasado que se aleja. Todo esto explica que la directora se niegue a presentarse en el proceso de hacer el duelo: de nada sirve entregar a la mirada de los otros la escena compungida pero tranquilizadora de la hija de desaparecidos en duelo. La pose del duelo nos es escamoteada y es esa frivolidad lo que más ha molestado a aquellos que escribieron sobre *Los rubios*. (Aguilar 2010, 182)

La autora priva al espectador de su duelo íntimo, personal, y ese gesto se malinterpreta como un menosprecio de la muerte, como una falta de respeto a los sobrevivientes, pero también a los desaparecidos. “Yo no aparezco llorando en la película” (2007, 110) dice Carri, tomando distancia del testigo que se emociona y llora, figura recurrente en las películas sobre estos temas.

[T]engo destellos de imágenes, sonidos apenas audibles, ínfimos recuerdos, anécdotas que no sé hasta qué punto son reales. Todo es un gran vahído, una mezcla de ficción y realidad. Por eso sé que a esta altura yo misma soy una marca en relación a mí, las heridas ya no son identificables, son parte de un todo constituido en la identidad. (Carri 2007, 16)

Carri asume el protagonismo de su propia historia y elabora el trauma mediante el trabajo con su propia identidad. Sus heridas no desaparecen, sino que forman parte de esa identidad.

3.4 La construcción de la identidad mediante la autoficción documental

En tanto que documental cinematográfico, *Los rubios* evidencia la adaptabilidad y ductilidad de la autoficción a diversos medios y géneros narrativos. Bill Nichols distingue el cine de ficción del documental de acuerdo con sus orientaciones, “hacia *un* mundo y hacia *el* mundo” respectivamente (1997, 156, cursivas en el original). Aunque el documental, al igual que la ficción, no deja de ser una construcción: “Los documentales [...] no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen. En el núcleo del documental no hay tanto una historia y su mundo originario como un *argumento* acerca del mundo histórico” (153-154, cursivas en el original). En *Los rubios* la frontera entre documental y ficción es difusa. La película es ambas cosas simultáneamente. Lo que Nichols denomina “el mundo” puede observarse en las escenas del campo, del ex barrio de los Carri, en los desplazamientos y reuniones del grupo de trabajo, en las conversaciones con los niños y las vecinas, y en la visita a la comisaría, entre otros. La ficción, “un mundo”, se hace evidente en las animaciones, en la actuación de Couceyro y en la aparición simultánea en pantalla de Carri y la actriz.

Además de la adaptabilidad de la autoficción a diferentes medios, otro aspecto que la diferencia de la autobiografía y de otras escrituras del Yo es el de estar regida por distintos pactos de lectura. En la autobiografía el autor se compromete con el lector a decir la verdad. La novela, en cambio, está regida por la ficción. En la autoficción el pacto de lectura se torna ambiguo. El autor actúa “como si” estuviera diciendo la verdad. Existe un juego implícito con el lector o espectador. No obstante, las autoficciones de “hijos” tienen características propias.

Habíamos destacado los textos y películas de “hijos” como un corpus de obras que comparten la pertenencia de sus autores a una misma generación, todos ellos marcados por la militancia y/o desaparición de sus padres. En estas obras los hijos son los narradores y los protagonistas de sus propias historias. A esas particularidades podemos añadir la ausencia de la estrategia característica del pacto ambiguo presente en las autoficciones canónicas, en las que el lector enfrenta un desafío en el que debe intentar distinguir la ficción de los hechos reales. Por el contrario, esa estrategia autoficcional se ve reemplazada en los “hijos” por un trabajo sobre la propia identidad. Incluso el pacto de lectura es diferente. Aún ante la evidente presencia de ficción, el autor no propone un pacto ambiguo de lectura. En *Los rubios* esta cualidad se hace evidente a lo largo de toda la película. No se esconde nada, no se engaña al espectador. Incluso existe una referencia explícita a la autoficción, aunque apenas visible, que habitualmente no es mencionada en los artículos y análisis sobre la película. En una escena en la que se ve a la verdadera Carri observando fotos en un muro, puede leerse la palabra “autoficcionalidad” escrita a mano en un cartel ubicado sobre esas mismas fotos (50:01). Carri muestra cómo se va haciendo el documental, deja ver sus dificultades, especialmente aquellas generadas por la imposibilidad de sostener cualquier tipo de certeza, fundamentalmente sobre la memoria y sus relaciones con la historia y la propia identidad.

El documental queda así expuesto como otra provincia del imperio de los signos, un imperio ahora tomado por asalto y denunciado como tal. En pleno lidiar con el mundo —un mundo autobiográfico difuso y doloroso al que hay que recomponer— el cine de la verdad apunta sus poderes indiciales a la verdad del cine. Con ello se revela la verdad como representación y queda expuesta la imposibilidad de certidumbre acerca *del yo que se dice a sí mismo buscándose*, entre la historia de vida y la historia. (Gómez 2008, 2, mis cursivas)

Cuando Analía Couceyro anuncia en cámara su interpretación de Albertina Carri se reafirma la existencia de un pacto diferente, ni el ambiguo de las autoficciones canónicas, ni el de fidelidad de las autobiografías. De acuerdo a Quílez Esteve, “[...] es precisamente Analía Couceyro quien, a la manera de un *ventrílocuo*, presta su cuerpo a la cineasta para que, a través de él, ésta pueda narrar su propia historia personal” (2010, 12, cursivas en el original). La duplicación de Carri expuesta mediante la declaración de Couceyro nos permite sugerir la existencia de un pacto que proponemos denominar “autoficcional”, ya que todos los aspectos que definen al género quedan enseguida al descubierto.

La actriz que representa mi papel en el documental remite constantemente a la ficción y asimismo permite un relato “distanciado”. Este distanciamiento lo considero imprescindible para colocar al espectador en una situación reflexiva, es decir que el espectador se identifique con la argumentación del realizador y no con un personaje. (Carri 2007, 24)

En *Los rubios* el mecanismo autoficcional se pone en evidencia desde el comienzo. Couceyro es Couceyro hasta que nos anuncia que va a convertirse en Carri. El término “duplicación” nos parece más adecuado que el de “desdoblamiento”, que suele utilizarse en relación con la interpretación de la actriz. Couceyro en realidad “duplica” a Carri. La que se “desdobla” es la propia Carri, para aparecer en ocasiones como directora del documental y en otras interpretándose a sí misma, como una más del grupo de trabajo, como la hija de desaparecidos. Cuando se escucha su voz o se la ve en la calle, en el auto, en las conversaciones o entrevistas con los vecinos, estamos viendo a la verdadera Carri. La simulación implícita en la duplicación de Carri por Couceyro se lleva a un extremo en las escenas de extracción de sangre que ambas se realizan para una prueba de ADN. En esta ocasión Albertina lo hace para el documental, ya que revela que es la segunda vez que se somete a la prueba. Las muestras de

familiares de desaparecidos se preservan en un archivo para contrastarlas con los restos de víctimas que eventualmente puedan ser recuperados. Este examen, la extracción de sangre, se relaciona también con la construcción identitaria y la necesidad de verificación científica del propio origen biológico, que en el caso de Albertina queda latente porque en realidad la verificación no puede ser efectuada, ya que los restos de sus padres nunca fueron encontrados. Es difícil precisar por qué Carri se somete por segunda vez al examen. Teniendo en cuenta que *Los rubios* se estrenó en 2003, podría especularse que lo hace con un fin didáctico, para mostrar el trabajo del equipo argentino de antropología forense. En este sentido, Garibotto y Gómez plantean que existe una diferencia importante entre la identidad “real”, aquella que Carri no puede comprobar mediante el examen, y la identidad “social” de Carri como hija de desaparecidos, que se sostiene precisamente en la ausencia de sus padres (2006, 117). También Couceyro se hace una extracción de sangre para el análisis de ADN, “[...] para verificar su parentesco (‘ficticio’) con el matrimonio desaparecido” (Gómez 2008, 9). Como sugiere Diana Taylor al referirse a las organizaciones relacionadas con los desaparecidos (Abuelas, Madres e H.I.J.O.S.) y a las distintas generaciones que estas representan:

Just as the generations share genetic materials, which these groups have actively traced through DNA testing, there are performance strategies (DNA of performance) that link their forms of activism. One important feature is that these groups see themselves linked genetically, politically, and performatively. (2003, 168-169)

Taylor denomina “the DNA of performance” a la representación que vincula el reclamo científico con el performativo (171). Es decir, el reclamo de verdad representado por el análisis de sangre que permitirá establecer un lazo biológico entre un hijo de desaparecidos y los restos de sus padres se uniría indefectiblemente a los reclamos de justicia, dentro de los que, a modo de ejemplo, podemos destacar los “escraches” llevados adelante por la asociación

H.I.J.O.S. En este sentido el análisis de ADN de Couceyro constituye una “performance” dentro del film. La escena de la extracción de sangre de Couceyro acentúa la ficción del personaje interpretado por la actriz, ya que no persigue ninguna finalidad práctica. Que Carri se someta a un segundo test de ADN también tendría un aspecto performativo y, como dijimos antes, posiblemente didáctico, ya que las extracciones de las muestras de sangre para la película no implican que los exámenes de ADN se hayan llevado a cabo.

Como las otras autoficciones de “hijos” citadas en este trabajo, *Los rubios* se inscribe dentro de la tipología que Vincent Colonna definió como autoficción biográfica (2012, 94-95 [2004, 93]), ya que Carri es la protagonista de una historia personal basada en hechos reales (la desaparición de sus padres). También podríamos calificar a *Los rubios* como una “auto(r)ficción”, en tanto la aparición de la verdadera Carri junto a la actriz que la interpreta acentúa la artificialidad narrativa del film (Toro, Schlikers, Luengo 2010, 21). Como mencionamos anteriormente, un aspecto que caracteriza a la mayoría de las autoficciones de “hijos” radica en que la ficcionalización de la experiencia no se elabora sobre los propios recuerdos, ya que estos autores eran muy pequeños cuando ocurrieron los hechos. Carri contaba con apenas tres años cuando secuestraron a sus padres. En este sentido, Laura Alcoba, la autora de *La casa de los conejos*, constituye una excepción. Como veremos en este trabajo, la de Alcoba es una autoficción testimonial, habla como testigo sobre su propia experiencia. En cambio, Carri no recuerda prácticamente nada sobre sus padres y lo ocurrido con ellos. “No tengo ni una sola imagen real de mi madre o de mi padre retándome o explicándome algo, tampoco de un gesto cariñoso, ni nada de eso. [...] De lo que recuerdo dudo constantemente” (2007, 18). Habíamos dicho, siguiendo a Todorov, que la memoria no se opondría al olvido,

sino que sería el resultado de la interacción permanente entre lo que se recuerda y lo que se olvida, por lo que el olvido sería una parte constitutiva de la memoria (2004, 14). Es decir, la memoria estaría conformada también por esas dudas de Carri sobre sus propios recuerdos y por aquellos episodios que se sitúan en un límite difuso entre lo que realmente sucedió y lo que Carri imagina.

El medio documental se presenta como un paradigma ideal de la representación del mundo (Nichols 1997, 156). En *Los rubios* no existe un ocultamiento de las estrategias que determinan la autoficcionalidad de la película. Por el contrario, estas se explicitan desde el comienzo. Couceyro no aparece de repente interpretando a Carri, sino que previamente anuncia su interpretación en cámara. Si algo necesita ser representado, el documental lo presenta. Esto último se hace particularmente evidente en las escenas en las que aparecen las pelucas rubias. Primero Couceyro va a una peluquería a buscar una peluca y es filmada mientras se la prueba. Luego todos los miembros del equipo van a aparecer con pelucas. Los rubios no son rubios, y eso también queda inmediatamente en evidencia. Así, el documental parece sugerir que cualquiera puede transformarse en otro, que la identidad está siempre puesta en cuestión.

Uno de los aspectos cruciales de la posmodernidad reside en el cuestionamiento del yo y de la identidad como entidades definidas y fijas (Bauman 2001, 166). La inexistencia de un yo esencial, sin fisuras, se hace evidente ante la creciente certeza de que se está desempeñando un papel, intentando controlar siempre la impresión que se causa en los demás para lograr los objetivos que se pretenden (Gergen 2006a, 206). Ese yo contemporáneo, en transformación

permanente, sería además un producto de nuestras relaciones con los demás: “[...] el yo puede convertirse en una serie de manifestaciones relacionales, y estas relaciones ocuparían el lugar que, en los últimos siglos de historia occidental, tuvo el yo individual” (ibíd.). En este sentido Carri se enfrenta al desafío de construir un “yo”, cuando su yo como hija de desaparecidos está de antemano inscripto en la mirada de los otros (Aguilar 2010, 190). La propia Albertina alude a su identidad como construcción: “Construirse a sí mismo sin aquellas figuras que originaron la propia existencia se ha convertido en una obsesión, no siempre acorde a la propia cotidianeidad, no siempre sana ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en las tentativas de la memoria” (Carri 2007, 22). Ese “yo” dinámico se manifiesta fundamentalmente mediante las relaciones. Al ser contruidos a través de la mirada de los otros, las perspectivas sobre nuestra propia identidad son diversas. La esencia que representaba la identidad en el mundo moderno da lugar a lo que Gergen denomina un “mar de retratos” (2006a, 198). Esa dinámica relacional queda evidenciada además en las controversias originadas por *Los rubios*. La aparición de la película demostró que las actitudes de Carri no encajaban con lo que se esperaba de una hija de desaparecidos y las expectativas de los ex militantes se ven defraudadas cuando sus testimonios son ignorados. En detrimento de ellos, la vecina que colabora con la detención del matrimonio se convierte en un personaje central del film.

La investigadora Laia Quílez Esteve define a *Los rubios* como un “autorretrato filmico” (2010, 11), aunque también lo califica como un documental “autofictivo” (ibíd.). Este aspecto autofictivo o autoficcional de la película estaría fundamentado en varios de los aspectos ya mencionados: la duplicación de Carri por Couceyro, las animaciones elaboradas a

través de recuerdos y testimonios que nos retrotraen al pasado, aunque filtrados por la imaginación de Albertina, y, también, en “[...] la presentación fragmentada y desestructurada de los acontecimientos, que permite a su directora reconstruir tanto sus recuerdos infantiles como dotar de una nueva significación los lugares que marcaron, de una forma u otra, su trayectoria vital” (ibíd.). Entre esos lugares podemos mencionar el barrio en el que ocurrieron los hechos, la comisaría otrora centro clandestino de detención y el campo en el que vivió Albertina con sus hermanas y tíos. En el capítulo anterior habíamos mencionado la fragmentación del relato y la ruptura de la cronología, aspectos que se destacan en *Los rubios*, como características distintivas que Philippe Gasparini atribuye a la autoficción (2008, 306-309). Por otro lado, el cine documental constituye un medio ideal para esa fragmentación del relato. Nichols afirma: “Saltos en el tiempo y el espacio que constituirían una distracción en el cine de ficción [...], pueden, en documentales que se basan en el montaje probatorio, asimilarse sin problema alguno” (1997, 228). Efectivamente, en *Los rubios* no podemos apreciar ningún patrón temporal, la fragmentación es constante. Las escenas se suceden en distintos lugares, las animaciones aparecen repentinamente, Carri por momentos actúa, hace de directora y de sí misma, y en otros es ella misma, cuando no puede o se olvida de actuar, cuando deja de estar demasiado consciente de sí misma y se vuelve ella misma, para decirlo con palabras de Nichols.

Quílez Esteve asocia de manera singular la interpretación de Couceyro con la presencia de los Playmobil en las animaciones de la película. Presenta a las figuras Playmobil como si fueran actores de plástico (2010, 12). Nadie las está tocando. Nadie juega con ellas. Se

mueven solas. En las animaciones los juguetes cobran vida. Tanto Couceyro como los juguetes interpretan un papel, los Playmobiles también están actuando.

Carri quiere tornar el cine en reflexión, *la autobiografía en autoficción*, la Historia en ensayo, de manera que su testimonio no sea el punto y final de una verdad específica de los acontecimientos pasados, sino que, precisamente, la actualice en el presente y la proyecte al futuro, dejándola abierta y volviéndola plural y problemática. La invención, pues, que alimenta *Los rubios* es así una invención creíble, es decir, una estrategia fictiva que, al no desfigurar la verdad histórica, consigue lo que muchos de los documentales con pretensiones de objetividad no logran: hacer que la realidad parezca real, o dicho de otra manera, propiciar que la verdad se vuelva verosímil. (Quílez Esteve 2010, 14, mis cursivas)

Cuando el equipo de filmación se traslada al campo, los integrantes hablan sobre diferentes temas esenciales para la película: “De la ficción de la memoria. De la presencia de la ausencia. *Del cambio de identidad, del placer de ser otra persona por un rato*. De los miedos de la infancia” (Carri 2007, 59, mis cursivas). Como vimos antes, el personaje Carri cambia de identidad permanentemente y de diversas maneras. Una de las escenas más intensas, en la que Carri se ve realmente muy afectada, se produce luego del testimonio de la delación y la tortura, cuando podemos observar que se siente mal, muy nerviosa, le falta el aire y pide al conductor del vehículo que se vayan del lugar (1:04:05 - 1:04:46). También se produce una manipulación de la identidad cuando Couceyro se pone una peluca rubia, en una parodia que exagera el motivo de la identificación de la familia como ajenos al barrio en el que finalmente van a ser delatados. Couceyro es Carri, y repite el gesto de sus padres ficticios para asumir otra identidad, también ficticia: Couceyro es Carri, y además es rubia. La escena del final, en cambio, hace directa alusión a la frase de la vecina delatora: “son todos rubios” (47:26 - 47:32).

Quería impedir que los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están. Entonces no se trata de hacerlos presentes, que es lo que suele suceder. A los ausentes los dejo ausentes.

¿No sería ésta la posición más radicalizada de las ficciones de la memoria? (Carri 2003)

Carri plantea un “falso final” (2007, 110). Todos los integrantes del equipo de trabajo, usando pelucas rubias, se alejan por un camino rural que no tiene un destino preciso. Lo que sugiere es una continuidad, que nada terminó, que no se llega a ninguna parte de manera definitiva. El verdadero final aparece imprevistamente luego de los agradecimientos y se pone en relación con el comienzo del film. Volvemos a ver escenas del campo, aunque esta vez Couceyro (Carri) ya sabe montar a caballo. Como dijimos antes, se cierra un círculo, simbólicamente se aprendió una lección que podemos asociar a la posibilidad de demostrar que se puede recordar de otra manera, es decir, se puede aprender a ejercer la memoria, aunque es un trabajo, un aprendizaje.

Los rubios marcó un antes y un después en los modos de recordar el pasado argentino de los setenta, nada menos que desde la perspectiva de una hija de desaparecidos. Al mismo tiempo es la primera autoficción, que permitió la aparición de otras, cuyos autores también son “hijos”. *Los rubios* rompió el molde de la memoria políticamente correcta y, así, permitió que progresivamente fueran aceptadas otras formas de recordar el pasado de la dictadura argentina. Como pudimos observar, es una autoficción con características propias respecto de las autoficciones tradicionales, cualidad que comparte con las autoficciones de los demás “hijos” y que, por ello, conforman un corpus preciso y definido.

Capítulo IV. Una mutación autoficcional: *Los topos* de Félix Bruzzone

En el presente capítulo abordaremos la novela *Los topos* (2014) de Félix Bruzzone, con el objeto de demostrar cómo, por medio de la escritura autoficcional, el autor pone en evidencia la inestabilidad identitaria a la que se ve sometido y, en consecuencia, a la que somete a su *alter ego*, el personaje central de la novela. Esta inestabilidad se establece como consecuencia de la desaparición forzada de sus padres durante la dictadura y la consiguiente orfandad del autor/personaje. *Los topos* es un texto irreverente, casi irrespetuoso, en muchos sentidos. Cuando la obra es publicada cuenta ya con un contexto y un público favorable, preparados para una novela de estas características en gran parte gracias a la previa aparición de *Los rubios*. Así como Albertina Carri desafió la hegemonía de la memoria militante, Bruzzone echa por tierra ciertos límites, frecuentemente autoimpuestos, que existían sobre los modos de tratar un tema tan delicado como el de la desaparición forzada de personas. Al igual que Carri, su irreverencia es posible debido a que es un hijo de desaparecidos, una víctima directa de la represión ilegal de la dictadura.

En primer término presentaremos al autor y su obra literaria, dentro de la que destaca *76*, un libro de cuentos que puede considerarse precursor de *Los topos*. Luego dedicaremos un apartado al carácter de “topos” que en distintas circunstancias adoptaron los “hijos” de militantes y desaparecidos, tanto en la vida real como a través de sus obras. Posteriormente analizaremos el aspecto autoficcional de la novela, fundamentado en la constante mutación de la identidad del personaje principal. Finalmente consideraremos en detalle cómo Bruzzone

aborda la memoria y el trauma mediante el humor y la ironía, no solamente con relación a los desaparecidos, sino también a la particular relación del autor con la agrupación H.I.J.O.S.

Félix Bruzzone nació en agosto de 1976, año del comienzo de la última dictadura militar en Argentina. Su padre, Félix Roque Giménez, había ingresado en 1972 como soldado conscripto³⁵ en el ejército argentino, concretamente en el Batallón de Comunicaciones 141 de la ciudad de Córdoba. Al mismo tiempo, Giménez era militante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y, por lo tanto, un infiltrado (un “topo”³⁶). En 1973, mientras se encontraba de guardia, permitió que una célula del ERP asaltara el Batallón y consiguiera una gran cantidad de armamento. Giménez pasó a la clandestinidad en 1975, durante la democracia del gobierno peronista de Isabel Perón, y desapareció en marzo de 1976, mes en el que se concretó el golpe de Estado. Félix Bruzzone heredó uno de los nombres del padre, aunque conservaría el apellido de su madre, Marcela Bruzzone, también militante del ERP, desaparecida en noviembre del mismo año (Cobas Corral 2013, s.p.). Félix tenía tres meses cuando su madre fue secuestrada. El día en que un operativo del ejército irrumpió en el departamento en el que la mujer vivía con otro compañero del ERP, el niño había quedado al cuidado de su abuela materna, Leda Moretti. Su abuelo, Carlos Bruzzone, había sido capitán de la marina y tuvo una actuación importante en el golpe de 1955 contra Juan Domingo Perón. Ya se encontraba retirado de la marina cuando su hija Marcela pasó a formar parte del ERP (Arenes-Pikielny 2016, 24-25). El año 1976 es entonces el año del nacimiento de Bruzzone y de la desaparición de sus padres. Sus datos biográficos son conocidos públicamente a raíz de

³⁵ El servicio militar obligatorio se mantuvo vigente en Argentina hasta el año 1994. Luego de cumplir los dieciocho años, todos los hombres debían recibir al menos un año de instrucción militar.

³⁶ En la jerga militar y guerrillera, un “topo” es aquel que se infiltra en el bando enemigo.

su obra literaria y de la conexión de esta última con su condición de hijo de desaparecidos. Antes de la novela *Los topos*, Bruzzone había publicado el libro de cuentos 76, reeditado en 2015 con el subtítulo *Un clásico + dos nuevos cuentos*. El autor sostiene que *Los topos* surgió pensado como cuento, aunque posteriormente se convirtió en una novela corta (Bruzzone 2010, s.p.). Además, publicó las novelas *Barrefondo* (2010) y *Las chanchas* (2014). Como explica el propio Bruzzone, de algún modo siempre existe un nexo entre ese primer libro de cuentos, cuyo título preanuncia algo de su contenido, y sus textos posteriores:

El diálogo con 76 está un poco siempre. Cualquiera de los cuentos podría haber resultado una novela. Cualquiera de las novelas que escribí después podría ser el desprendimiento de un cuento no escrito para 76. Siempre hay cosas que se repiten y resignifican de un libro a otro. Es evidente la continuidad de *Las chanchas* con *Los topos*, que era, a su vez, un claro desprendimiento de 76. (Bruzzone 2015, s.p.)

En 76 se alude constantemente al pasado de la dictadura y a la desaparición de los padres; varios de los temas y personajes son recurrentes. En el cuento “2073”, el narrador se reencuentra con su padre en un mundo regido por la realidad virtual casi cien años después de su desaparición. En el cuento “Sueño con medusas” aparecen en concreto varios de los personajes y temas que tendrán una importancia fundamental en *Los topos*, como la abuela Lela, Romina, Ludo, y la agrupación H.I.J.O.S.

En *Los topos*, al igual que en el caso de *Los rubios* de Albertina Carri, la desaparición de los padres del autor será el pretexto para el desarrollo de la historia. El aspecto autoficcional de la novela, caracterizado desde el principio por la mezcla de ficción y de datos biográficos del autor, se acentúa con las mutaciones permanentes experimentadas por el personaje principal. La escritura de la novela y su trama, atravesada por situaciones absurdas,

nos remiten a algunas de las obras de César Aira, escritor argentino habitualmente asociado a la autoficción, sobre todo por Manuel Alberca quien en repetidas ocasiones se refiere al autor en *El pacto ambiguo* (2007) y también menciona la presencia de autoficción en varias de sus novelas en su artículo “¿Existe la ficción hispanoamericana?” (2005-2006). Sin embargo, es el propio Bruzzone quien toma distancia con respecto a este autor: “Suele proponerse a Aira como escritor faro de cualquier texto que tenga un poco de su olor. Los 90 pasaron hace más de diez años. A Aira nunca lo vi muy cercano. Tampoco lo leo. Nunca terminé una novela suya.” (Bruzzone 2015). Las variaciones identitarias con las que Bruzzone caracteriza a su *alter ego* constituyen también diferentes momentos de una búsqueda infructuosa de otros personajes que eventualmente le permitirían encontrar su lugar en el mundo. Según Jordana Blejmar: “Félix Bruzzone uses autofictions to propose a way of writing the self in which the mere exposition of a distressed subjectivity is replaced by more playful and humorous explorations of the effects of trauma on identities (2016, 165). En efecto, la desaparición de los padres de Bruzzone durante la dictadura es el origen de su trauma y de su identidad inestable y cuestionada, regida fundamentalmente por una búsqueda constante y siempre carente de resultados. A medida que avanza el relato, *Los topos* se transforma en una gran galería de espejos en la que se refleja la imagen del protagonista, cuya identidad va mutando con cada uno de sus desplazamientos.

4.1 Los hijos como “topos”

La pertinencia del título de la novela de Bruzzone nos brinda varias pistas sobre el ambiente del texto. En primer lugar, está en plural. No se refiere entonces, al menos no

solamente, al papel de doble agente de su padre (un “topo”), aspecto al que volveremos luego. En la vida clandestina, antes y durante la dictadura, se imponía la máscara, el disfraz, la simulación, el cambio de identidad o los documentos falsos, no solamente para los militantes y guerrilleros, sino también para los encargados de las operaciones clandestinas de policías y militares. Cualquiera podía ser un “topo”. Además, el título de esta novela se vuelve representativo del protagonismo que varios de los propios “hijos” debieron asumir en la vida real y que, posteriormente, se reflejaron en sus obras, tanto en la literatura como en el cine. En el caso de Laura Alcoba, como veremos en el siguiente capítulo, la niña asume responsabilidades desproporcionadas para la edad que tenía cuando ocurrieron los hechos narrados en *La casa de los conejos* (2008), tales como tareas de vigilancia y la adopción de una identidad ficticia en la vida pública. Alcoba también será un “topo”. Sale de su casa para ir a la escuela, aunque también para vigilar. En realidad, no es quien los demás piensan que es. Lo mismo vale para Juan, el niño protagonista de *Infancia clandestina* (2012), la película de Benjamín Ávila. Juan es un niño que no solamente debe cambiar su nombre (de Ernesto a Juan³⁷), sino que además está obligado a deshacerse de su acento cubano, adquirido en el exilio, para no despertar sospechas. Algo similar ocurre con Raquel Robles en su novela *Pequeños combatientes* (2013). A diferencia de los trabajos de Alcoba y Ávila, que abordan principalmente los momentos previos a las desapariciones, la historia de Robles y su hermano menor transcurre después de la desaparición de sus padres. La condición de “topos” de Robles y de su hermano toma forma solamente en la imaginación de la protagonista. En sus fantasías ambos son revolucionarios infiltrados en una sociedad de la que se cuidan mientras esperan

³⁷ Los nombres del niño nos remiten necesariamente a Ernesto “Che” Guevara y a Juan Domingo Perón.

órdenes de la organización a la que habían pertenecido sus padres y que, lógicamente, nunca llegan. También Ceci, la niña protagonista de la película *El premio* (2010) de Paula Markovitch, vive una infancia “clandestina” junto a su madre en una casa de la costa bonaerense en la que se instalaron huyendo de la represión. Aunque su actitud es de rebeldía e ingenuidad, no sabe cómo lidiar con el mundo de los adultos, actitud que contrasta de manera significativa con la de la niña “militante” que representa Robles. No puede hablar fuera de su casa de lo que habla con su madre, sobre quiénes son y por qué viven donde viven. El punto de conflicto de la película surge cuando su madre no quiere que Ceci reciba de los militares un premio que había ganado en la escuela. Los militares habían organizado un concurso y eran ellos los encargados de entregar los premios. La niña se mueve entre ellos como un “topo”. Vale el término en tanto que Ceci, incluso en su inocencia, es una “infiltrada”. Los militares son los enemigos y ella lo sabe, aunque no llega a comprender el por qué. También Albertina Carri en *Los rubios* se transforma por momentos en un “topo”. Esconde su identidad y se “infiltra” en el barrio en el que vivió y en el que fueron secuestrados sus padres. Carri y su equipo de filmación dicen estar haciendo un trabajo para la universidad, conscientes del miedo que subsiste en la gente en referencia a los hechos sucedidos durante la dictadura. En su obra persiste la duda sobre si sus padres eran “rubios” en el momento del secuestro, es decir, si a modo de máscaras habían cambiado el color de sus cabellos para no ser identificados, para convertirse también ellos en “topos” en un barrio en el que pretendían pasar desapercibidos. Las obras autoficcionales de “hijos” que se incluyen en el corpus de esta tesis, y la mayoría de las que se mencionan en ella aún sin ser parte del mismo, tienen esta característica en común. Como adultos o como niños, en sus vidas reales y en sus novelas o películas, los personajes han sido “topos”. Asumieron identidades ficticias, se “infiltraron” en una cotidianeidad hostil

en la que la identidad verdadera suponía un riesgo para sus vidas, la de sus padres y las de otros militantes. En ese sentido, todos fueron “topos” en algún momento. De ahí la importancia de la novela de Bruzzone para este trabajo, ya que anuncia desde el título la posibilidad del disfraz, de la máscara, de la simulación e infiltración, de la identidad trastocada o falseada, aspecto que de un modo u otro podemos asociar a las autoficciones de los “hijos”. Estas obras no esconden nada al lector o espectador, al menos no del modo en que sucede en la autoficción clásica o canónica. No hay engaño, no hay trucos, el pacto ambiguo es reemplazado por el que aquí denominamos pacto autoficcional. Las obras nos dejan saber permanentemente todo lo que sucede y también todo lo que piensan los protagonistas respecto de lo que va sucediendo durante el desarrollo de sus respectivas historias.

4.2 La autoficción como síntoma de la inestabilidad identitaria

A continuación resumiremos la trama de *Los topos* para posteriormente analizar los aspectos más importantes del texto en relación con la hipótesis de trabajo de esta tesis. La novela de Bruzzone comienza con una frase que se convertirá en el desencadenante de las constantes búsquedas relatadas a lo largo del libro: “Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA³⁸, había tenido otro hijo” (2014a, 11). Ante la ausencia forzada de sus padres, el protagonista fue criado por sus abuelos maternos, por lo que creció oyendo cosas sobre su madre, pero casi nada sobre su padre. Nunca tuvo claras las razones por las que en la familia materna se referían a este último con tanta aversión. Un tío paterno, que

³⁸ La ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada) fue usada como centro clandestino de detención durante la dictadura militar.

luego fallecería en un accidente, le confirmó que su padre había sido un doble agente y que había entregado a varios compañeros, incluso a su esposa, la madre del narrador. Luego, su padre desaparecería, aparentemente a manos de los militares, aunque en la novela no existe certeza de ello. Entonces Bruzonne comprende por qué sus familiares maternos siempre se referían a su padre mediante insultos. Era un traidor, un cómplice de las desapariciones, un “topo”.

La posible existencia de un hermano o hermana, de acuerdo a lo que le había dicho su abuela, no resultaba descabellada, ya que el robo de bebés nacidos en cautiverio se transformó en una práctica sistemática durante la dictadura. Por ese motivo, luego de la muerte del abuelo, Lela decide que deben mudarse lo más cerca posible del último lugar en el que su hija había estado con vida y en el que habría dado nacimiento al nieto desaparecido. La abuela decide comprar un departamento desde el que se pudiera ver el edificio de la ESMA (12). El personaje principal, *alter ego* de Bruzzone, lleva una vida común y corriente mientras ayuda a su abuela con su trabajo de repostería. Su vida cambia cuando conoce a Romina, una chica con la que enseguida comienza una relación amorosa y quien, como consecuencia de lo sucedido a los padres del protagonista y aun sin ser hija de desaparecidos, comienza a militar en la asociación H.I.J.O.S. e insiste en que el protagonista también lo haga. Lo que más le interesaba de las actividades de H.I.J.O.S. al personaje encarnado por Bruzzone eran los “escraches”³⁹ a los genocidas y a sus cómplices, ya que los concibe como una forma de hacer justicia por mano propia. Imprevistamente Romina queda embarazada. Se produce una crisis

³⁹ Nos referimos a H.I.J.O.S. y a los “escraches” en el Capítulo I de este trabajo.

importante en la pareja y un alejamiento entre ambos. Entretanto Lela fallece y el protagonista decide vender el departamento cercano a la ESMA. Vuelve a la casa que su abuela había vendido y, como la encuentra desocupada, se queda allí por un tiempo, pero luego es obligado a abandonarla por los albañiles que habían sido contratados para acondicionarla. Luego de la ruptura con Romina, comienza a frecuentar a Maira, una travesti de quien se enamora. Algunos integrantes de H.I.J.O.S. le confiarían que Maira también era hijo de desaparecidos y que, a modo de venganza, se dedicaba a asesinar represores que habían actuado durante la dictadura. Maira no era el único hijo de desaparecidos que se dedicaba a asesinar torturadores, aunque la asociación no podía justificar públicamente ese tipo de venganza, por lo que se mantenía en secreto. Un aspecto importante radica en que Maira había nacido en cautiverio y buscaba a una supuesta hermana melliza de la que los militares se habrían apropiado. El protagonista contempla el hecho de que tanto Maira como él suponen la existencia de un hermano perdido y se le pasa por la cabeza la idea de que quizá ambos son hermanos. Maira desaparece misteriosamente, quizá desplazándose al sur del país. En tanto el protagonista, luego de que los albañiles lo echaran de la casa, también es víctima del robo de su auto y, debido a distintas circunstancias, pierde todo lo que tiene. Cuando se queda sin nada, conoce a Mariano, un estudiante de arquitectura, y por él se entera casualmente de que Romina se había mudado a Bariloche, una ciudad turística del sur argentino. En teoría, tanto Maira como Romina estaban en el sur, por lo que ambos también deciden viajar a Bariloche, donde transcurre la segunda parte de la novela.

Luego de un breve encuentro con Romina ella le confirma que no había tenido al bebé, contradiciendo la versión que él había escuchado en Buenos Aires. En Bariloche entra en

escena El Alemán, un personaje siniestro, posiblemente involucrado en la represión durante la dictadura, que se jacta de los malos tratos que inflige a los travestis con los que se relaciona. Para el protagonista, gente como El Alemán había sido responsable de la desaparición de Maira (128). Por ello, a modo de venganza, decide disfrazarse, haciéndose pasar por un travesti, con el objetivo de tenderle una trampa y asesinarlo. Mica, otro travesti, lo ayuda a prepararse y lo anima a vengar a Maira y a buscar a su hijo, con lo que vuelve a plantearse la duda sobre si Romina había o no abortado. El personaje principal finge ser un travesti para llevar adelante su plan: “Representaba mi papel y no solo me gustaba sino que hasta me lo creía” (144). Luego de conseguir la primera cita con El Alemán se suceden otras. Contrariamente a lo esperado, en esas primeras citas El Alemán no lo maltrata, pero en un momento dado, y de manera imprevista, le propina una golpiza que lo deja muy malherido. Después de eso, El Alemán lo toma a su cuidado. La situación parece asemejarse a un secuestro, habida cuenta de la relación particular que entablaba El Alemán con los travestis que frecuentaba y de su posible participación en la represión de la dictadura. Durante ese pseudo cautiverio el protagonista encuentra una caja perteneciente a El Alemán con fotos de personas asesinadas, la mayoría travestis. La relación desemboca en una especie de “síndrome de Estocolmo”. Se enamora de su golpeador-secuestrador, con lo que la venganza que había planeado queda descartada. No solamente descarta su venganza, sino que además le confía a El Alemán la historia de Maira, y de cómo ésta había desaparecido. También le plantea la posibilidad de que Maira y él, el protagonista, pudieran ser hermanos. Tanto El Alemán como otros personajes que habían sido clientes de Maira en Buenos Aires (en concreto dos enanos que también aparecen en Bariloche) encontraban un parecido físico importante entre ambos, cosa que acentuaba la posibilidad del parentesco, y en consecuencia del incesto, habida cuenta

de la relación que ambos habían tenido. Finalmente, el Alemán le ofrece ayuda para tratar de encontrar a Maira. También pretende que el protagonista se someta a una cirugía para implantarle senos, y así satisfacer sus propios deseos. Como pretexto le plantea que aprovecharían la cirugía para operarle un tobillo que tenía lastimado. Luego de concretarse la operación, la búsqueda de Maira queda postergada, olvidada. Se llega así a un final abierto, en el que el protagonista insinúa una convivencia idealizada con El Alemán, por lo que todos los interrogantes planteados a lo largo de la narración quedan sin respuesta.

El resumen de *Los topos* nos permite apreciar la constante mutación de la identidad del personaje central, motivada por la búsqueda que lleva a cabo. Bruzzone manipula los detalles más importantes de la historia para sembrar sistemáticamente la duda sobre los acontecimientos centrales del relato. El autor nos despoja así de toda certeza: si nos atenemos a la novela, no sabemos si su madre estuvo realmente embarazada en la ESMA, no conocemos exactamente el papel del padre durante la dictadura, excepto por los insultos familiares y por una versión del tío paterno. No queda del todo claro qué ocurrió con Maira ni si era su hermana, no tenemos seguridad sobre el aborto o el nacimiento su hijo y tampoco podemos asegurar que haya existido alguna relación concreta de El Alemán con la represión durante el terrorismo de Estado. La mención de este personaje remite además al nazismo. Es conocido públicamente que, tras la Segunda Guerra Mundial, muchos nazis buscaron refugio en Argentina, en particular (aunque no exclusivamente) en el sur del país y en especial en Bariloche. El final de la novela sugerido por Bruzzone es incierto, abierto a la interpretación del lector. Los posibles lazos de El Alemán con la dictadura y los maltratos a los que sometía a los travestis nos hacen suponer además que el protagonista se convertiría en otro desaparecido,

aunque el hecho concretamente nunca sucede. La inestabilidad de la identidad del personaje parece en consonancia con la incertidumbre que el autor genera en los lectores en varios de los episodios más importantes de la novela. En la escritura de Bruzzone todo se sugiere, se insinúa. Aunque de lo que intuimos que puede suceder, nada se concreta.

Gracias a lo que conocemos de Bruzzone como figura pública puede corroborarse en *Los topos* la correspondencia entre autor, narrador y protagonista/personaje principal de la novela. Serge Doubrovsky había establecido esta correspondencia como el requisito más importante para la existencia de autoficción, antes de acuñar el neologismo mediante su definición de 1977. Así lo dejaba entrever en su carta a Philippe Lejeune, transcrita por este último en su libro *Moi aussi* (1986, 63) y en este trabajo en la página 78. En esa carta, Doubrovsky también apuntaba a la presencia del nombre del autor en el texto autoficcional. En el caso de *Los topos* no podemos hablar exactamente de una coincidencia nominal, ya que el nombre propio del protagonista no se consigna en ningún momento a lo largo del texto. Sin embargo, se hace uso de la primera persona y se da la información real sobre la desaparición de los padres de Bruzzone y la convivencia del autor con sus abuelos maternos, lo que nos conduce indefectiblemente a identificar al autor con el personaje y protagonista de la novela. En definitiva, sabemos que el protagonista es Bruzzone por lo que conocemos de él como escritor e hijo de desaparecidos, aspectos prácticamente indisociables en el caso de este autor. *Los topos* comienza con la información verosímil y comprobable de la relación del protagonista con los abuelos maternos (especialmente con su abuela), quienes lo tuvieron a su cargo luego de la desaparición de sus padres. Después de ese inicio ajustado a la realidad, podemos intuir dónde comienza a intercalarse la ficción en la historia, ficción que además se

incrementa exponencialmente a medida que nos acercamos al final del relato. Podríamos afirmar que la ficción irrumpe en la novela con la muerte de la abuela Lela. De acuerdo a lo que se consigna en el libro *Hijos de los 70*, la abuela, que en realidad se llama o lleva por sobrenombre Leda, todavía vive. Al momento de la aparición del libro en 2016, Leda tenía 96 años y estaba enferma de Alzheimer (26). Es posible que Bruzzone también esté ironizando o “jugando” con el apodo de su abuela. Si bien el real es “Leda”, en la novela lo transforma en Lela. “Lelo-a”⁴⁰ se utiliza como adjetivo en el lenguaje coloquial para referirse a alguien torpe o tonto. No sería descabellado que la modificación del apodo se hubiera efectuado en ese sentido, sobre todo si consideramos el tono empleado por el autor en toda la novela y la manera irreverente con la que se refiere a varios de sus personajes. También pertenece a la ficción parte de la relación con la familia paterna que, según el protagonista, apenas había llegado a conocer y que estaba solamente conformada por su abuela y su tío Mario (2014a, 134). Mario sería el que le confiaría que su padre había sido en realidad un doble agente (136). Posteriormente, de nuevo en la ficción, el tío moriría en un accidente (141). Algunos de estos episodios quedan desmentidos en *Hijos de los 70*:

La abuela Ramona le hablaba de su hijo menor, le mostraba fotos, cartas, cosas del colegio. Supo entonces que era parecido a su padre, que tenía el mismo modo de caminar, que en la familia Giménez había varios trotskistas, delegados gremiales y militantes. Ellos le mostraban la veta más política de su padre. El día en que la abuela Ramona murió uno de sus tíos le entregó a Félix todos los documentos que la familia había guardado durante años. Hábeas corpus, pedidos al Episcopado, cartas, fotos, todo lo que ella había conservado sobre la búsqueda de su hijo. (Arenes-Pikielny 2016, 32)

⁴⁰ La RAE define “lelo” como “simple o atontado”: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=lelo>

Como podemos ver, al igual que con la figura del padre, Bruzzone manipula información y torna ficcionales varios aspectos relacionados con la familia en beneficio de la narración.

La ausencia del nombre del protagonista de *Los topos* podría vincularse además con la concepción de la identidad como construcción, como una representación entre otras posibles, aunque fundamentalmente caracterizada por su inestabilidad, evidenciada en las mutaciones permanentes del personaje de la novela. Sus transformaciones a lo largo del texto, que podríamos identificar como distintos momentos de la búsqueda identitaria, adquieren una importancia trascendente en diferentes partes de la novela. El protagonista es un hijo (de desaparecidos), un nieto (criado por los abuelos), un posible padre (de un niño que no sabemos si nació), un “topo” (al hacerse pasar por un travesti, al “disfrazarse” de travesti), una prostituta, un verdadero travesti, y, finalmente, un potencial desaparecido (como su madre y su padre “topo”). Además, es necesario considerar otro aspecto relacionado con esas transformaciones. Como sostiene Cecilia Sosa: “[...] I contend that the progressive mutation of *Los topos*’ characters shows how grief inevitably implies a process of becoming other” (2014, 138). Es decir, las mutaciones del protagonista podrían sugerir una forma de poder lidiar con el trauma a través de la ficción, al tiempo que el personaje va explorando y asumiendo otras identidades, siempre transitorias e inestables, a lo largo de la novela.

En otro sentido, es importante remarcar el paralelo que establece Bruzzone entre las dudas del protagonista de la narración sobre el nacimiento de su propio hijo y las del nacimiento de un hermano/a nacido/a en cautiverio, con lo que plantea dos de los enigmas más importantes de la historia que quedarán sin resolver. La potencial desaparición del personaje

principal sugerida al final de la novela, podría considerarse el corolario de la desaparición progresiva de una identidad siempre inestable, que culmina mediante la transformación física que se concreta mediante el travestismo:

En *Los topos*, la transformación hacia y por el travestismo es inseparable de la presencia angustiante de la desaparición, tanto la desaparición progresiva del protagonista como la referencia constante a la desaparición de sus seres queridos. El travestismo se convierte para el protagonista en una manera de ejercer una búsqueda que le lleve a encontrar un nuevo espacio de posibilidades en el que pueda encontrarse a sí mismo, encontrar a su amante Maira y/o a su hermano, a su padre, a su madre, es decir, a todos aquellos que antes y a lo largo de su vida han ido desapareciendo. (Edurne Portela 2010, 177)

El nombre ausente del protagonista lo despoja de una identidad estable. Tener nombre es indispensable para tener identidad, para ser alguien. No tener nombre equivale entonces a no tenerla, por lo tanto, a no ser (Gatti 2011, 131). Bruzzone priva de nombre a su personaje porque su identidad en permanente construcción está signada por la búsqueda y la inestabilidad. De acuerdo con Gatti, la desaparición forzada de personas “sustrahe un nombre a un individuo” (ibíd.). En Argentina los hijos suelen identificarse mediante el uso del apellido paterno. Bruzzone, en cambio, porta el apellido de su madre y uno de los nombres de pila de su padre (Félix). Se plantea así otra situación particular, excepcional, respecto del nombre del autor y la identidad. Podría sugerirse que su nombre en la vida real es también una representación entre otras posibles.

La transformación constante del personaje puede relacionarse con las búsquedas incesantes del protagonista de *Los topos*: de sí mismo, de un/a hermano/a, de Romina, del hijo, quizás también del padre, en tanto en la novela su desaparición se sugiere, aunque no se confirma.

El fracaso *existencial* de cualquier búsqueda y los límites de las tareas de pesquisa de los organismos darán lugar, en los textos de Bruzzzone, a una búsqueda que se vuelve errante y a la deriva, surcada por tropiezos y fracasos, por idas y vueltas, por frustraciones y abandonos. La inescapable pulsión de la averiguación colisiona una y otra vez con diversas vallas. Pero la búsqueda vino para quedarse, es inevitable e infinita. (Basile 2016, 157, cursivas en el original)

En *Los topos* ese fracaso es la contracara de la búsqueda. En lugar de encontrar respuestas, cada búsqueda engendra otra. El texto se transforma así en una sucesión de obsesiones que desencadena una serie de búsquedas estériles. Los caminos que emprende el protagonista parecen no conducir a ninguna parte. Sobre este aspecto, el propio Bruzzzone afirma:

Yo comencé escribiendo un relato, y ya estaban los problemas que tiene la novela pero la búsqueda no termina ahí y se extiende hasta conformar otro relato. Creo que la novela tampoco termina ahí. Quizá podría haber seguido con otros avatares que hubiese tenido el personaje. Es un personaje al que le empiezan a pasar muchas cosas en esa búsqueda. La idea de búsqueda para un personaje que es hijo de desaparecidos me empezó a dar la sensación, a partir de un momento, de que es una búsqueda constante. [...] Es una búsqueda que es constante, es algo que esos personajes van a llevar siempre. Yo mismo como hijo la llevo siempre, en cada cosa que voy haciendo, incluso cuando hago literatura. (Bruzzzone 2010, s.p.)

La búsqueda que intenta reconstruir la identidad inestable del protagonista no solamente no logra respuestas, sino que paradójicamente lo lleva a la autodestrucción, sugerida por su potencial desaparición a manos de El Alemán, figura simbólica del represor durante el terrorismo de Estado.

La ausencia del nombre del personaje principal podría sugerir también la imposibilidad de asir la propia identidad como consecuencia del trauma. “La persecución de fantasmas lo conduce a la paranoia, la errancia, la deriva, la locura, exhibiendo sus secuelas traumáticas” (Basile 2016, 161). Esta alusión a los fantasmas nos lleva a pensar en la figura del

desaparecido. A los desaparecidos se los sigue buscando, aunque el conocimiento y las pruebas sobre los crímenes cometidos indique que han sido asesinados. Mientras no se los encuentre, mientras no aparezcan sus restos, la desaparición sigue ocurriendo y obliga a continuar la búsqueda. Si bien autor y protagonista se identifican claramente, no debemos confundir el tratamiento de la memoria y el trauma con la búsqueda disparatada de la identidad del personaje de *Los topos*. La escritura de Bruzzone implica un trabajo sobre la memoria y la elaboración del trauma. La búsqueda de su personaje es el resultado de ese trabajo, al tiempo que sugiere la identidad como construcción, sometida permanentemente a una dinámica que depende de las relaciones entre el individuo y los contextos en los que interactúa.

Siguiendo a Genette, podríamos sugerir que lo que Bruzzone propone a los lectores de *Los topos* es “una declaración de ficcionalidad” (2001, 184), acorde con lo que en este trabajo denominamos pacto autoficcional, característico de las obras de “hijos” aludidas. Desde la contratapa del libro, Bruzzone nos indica que estamos frente a una novela, aunque enseguida podemos comprobar que muchos de los hechos narrados son reales, como la desaparición de los padres, su crianza a cargo de los abuelos paternos, su desinterés por la militancia en H.I.J.O.S., entre otros. En las primeras líneas de la novela el autor hace alusión a que su abuela Lela sostenía que su madre había tenido otro hijo mientras estuvo detenida en la ESMA (2014a, 11). En consecuencia, la identificación entre autor, narrador y personaje principal es prácticamente inmediata. Podemos considerar *Los topos* como una “autoficción biográfica” (2012, 94-95), en virtud de las tipologías de Vincent Colonna citadas anteriormente. Si bien tanto las mutaciones del personaje principal como otros aspectos del relato pueden

considerarse disparatados, es necesario tener en cuenta que pudieron suceder en la vida real. Es decir, todo lo narrado podría haber sucedido. Nada escapa a esa posibilidad en la novela de Bruzzone.

Crucial here is that in *Los topos*, autobiography is progressively overtaken by fantasy to the point that it becomes increasingly difficult to distinguish between what happened in real life and what is the product of the author's imagination. It remains, however, a very implausible, although not completely unbelievable, autofiction. The things that happened to the protagonist could well have happened in real life. They are strange, surreal and unlikely events, but not unreal ones. (Blejmar 2016, 148)

En esta variante autoficcional, el autor es el protagonista de su relato “pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva” (ibíd.). La definición de Colonna explica además la presencia implícita del pacto autoficcional, en tanto el lector se encuentra inmediatamente frente a lo que Colonna identifica como una “mentira verdadera”, una deformación de lo real en beneficio de la veracidad en la ficción (94-95), presentada al público como tal, evitando el juego característico de las autoficciones canónicas.

En algún momento Bruzzone se planteó que su resistencia a militar en organizaciones como H.I.J.O.S. podía significar una decepción para sus padres militantes. Sin embargo, él ve una limitación en la figura de “hijo de desaparecidos” en tanto implica la dificultad de adoptar otro tipo de vida. Incluso plantea la necesidad de “[...] *construir una identidad propia* menos anclada en el pasado de los padres” (Arenes-Pikielny 2016, 33, mis cursivas). Ana Casas rescata lo que Philippe Lejeune denominó “lo irreal del pasado”, una “expresión que alude al proceso a través del cual el escritor se imagina otro pasado, reelabora sus recuerdos y bosqueja distintas posibilidades vitales, permitiendo plantear una *identidad elástica*, susceptible de

adoptar formas diversas” (2012, 13, mis cursivas)⁴¹. Es en el *alter ego* de Bruzzone en el que esa identidad elástica se hace evidente a través de las diferentes caracterizaciones del personaje. Si, como dijimos al principio, el conjunto de autoficciones de hijos constituye un corpus con características distintivas respecto de las autoficciones canónicas, *Los topos* incorpora esta otra singularidad, la de un protagonista sin nombre, por lo tanto, sin identidad, o con una identidad a elaborar y reelaborar permanentemente. En este sentido Manuel Alberca sostiene: “[...] el yo de las autoficciones oscila entre la carencia de una identidad propia y la *necesidad de auto-invencción*, para concluir en muchas ocasiones que el autoconocimiento es imposible” (2007, 213, mis cursivas). Como dijimos antes, este aspecto del personaje contrasta con el trabajo de escritura del autor como elaboración del trauma. Si bien Bruzzone irrumpe en la ficción como el personaje principal de la historia, nos permite diferenciar el destino de uno y otro. El personaje se autodestruye. En cambio, el autor, consciente o inconscientemente, realiza un trabajo de elaboración del trauma a través de la escritura. Sébastien Hubier, otro de los especialistas de la autoficción, denomina “*individualité nouvelle*” a la figura del personaje protagonista de este tipo de historias caracterizadas por la fusión de ficción, hechos reales y aspectos autobiográficos del autor (2003, 124). En coincidencia con Hubier, Manuel Alberca afirma: “[l]a autoficción se propone la invención de un personaje diferente a la persona” (2007, 50-51). En ese sentido el propio Bruzzone afirma:

Me interesa pensar al hijo de desaparecidos como alguien que se reinventa todo el tiempo, me gusta situarlo en sus derivas. En *Los topos*, por ejemplo, lo que le pasa a ese personaje no remite directamente a su historia personal con relación a la desaparición de la madre, pero está de fondo. (2014b, s.p.)

⁴¹ Casas cita de Philippe Lejeune, “L’irréel du passé”, *Autofictions & Cie*, número monográfico de *Ritm*, 6 (1994), pp. 19-42.

Esta interpretación sobre las características del texto encuentra su justificación en otra cita del propio Bruzzone, que además avala el carácter autoficcional de la novela:

Para un hijo de desaparecidos [...] hay una falta de datos certeros sobre los '70 que sólo pueden recrearse a partir de la ficción. El hijo de desaparecidos es el que tiene que lidiar con todo eso, con un pasado que se le escapa, con algo que no se tiene, que no se vivió. Hay un gran vacío alrededor. Pero esa falta de datos servía para inventar cosas, como si fuera una plataforma literaria para construir la identidad de los personajes. (Ibíd.)

La autoficción en *Los topos*, o la ficción que la conforma, se impone, se hace imprescindible ante esa carencia de datos sobre el pasado a la que se refiere el autor. Es la propia imaginación la que debe suplir esa carencia. Es la imaginación la que da lugar a la ficción para conformar una historia que no puede basarse únicamente en los recuerdos y en hechos reales.

Según Hubier y Alberca, la autoficción se propone la invención de una nueva individualidad, de un personaje diferente a la persona, y Bruzzone lleva este aspecto al extremo mediante las transformaciones del protagonista. Por lo tanto, esa “individualité nouvelle” (Hubier 2003, 124) del personaje no sería una ni sería estable, sino que iría mutando en otras, sucesivas, encarnadas todas en el personaje principal de la historia. El autor cierra así un círculo que lo lleva de una inicial aparente indiferencia y falta de compromiso respecto de la militancia a convertirse él mismo en un potencial desaparecido más, muchos años después de las desapariciones de sus padres, como consecuencia de un trabajo sobre la memoria. Habíamos dicho antes que el pasado se modifica de acuerdo a nuestra mirada desde el presente. La dinámica de las transformaciones de la memoria de Bruzzone se corresponde con las sucesivas metamorfosis del protagonista de la novela. Por ello, el personaje principal

aparece en el inicio del texto como un muchacho normal, despreocupado, sin compromisos con la militancia y las organizaciones de derechos humanos, para pasar progresivamente a comenzar diversas búsquedas que finalmente van a conducirlo a una desaparición. Esta potencial desaparición del protagonista podría interpretarse como el único modo de encontrar a sus padres, o de “encontrarse” con ellos. Solamente si esa desaparición se concretara su búsqueda habría dado resultados, al menos simbólicamente.

4.3 Memoria y trauma en *Los topos*

Como vimos en el capítulo anterior, recién en 2003, mediante el documental *Los rubios*, Albertina Carri desafió abierta y públicamente la imposición de una memoria militante, inaugurando así una nueva manera de abordar el pasado y demostrando la existencia de otras formas de recordar, de otras memorias. Lo hizo, además, desde su condición de hija de desaparecidos, es decir, como víctima directa del terrorismo de Estado.

Se ha aceptado la idea de que ser “hijo/a” significa militar, ser activamente político/a y reivindicar el discurso de la “generación perdida”, es decir, la generación de sus padres. Esta visión homogénea empezó a presentar fisuras cuando Albertina Carri sacó a la luz su filme *Los Rubios* (2005)⁴² [sic], el cual aportó una visión muy diferente de esta generación, enfatizando que hay muchas maneras de recordar, que hay muchas maneras de ser hijo/a y que la identidad no tiene por qué inscribirse exclusivamente en un marco político. (Eduarne Portela 2010, 169)

La aparición reciente de la literatura y el cine de hijos de desaparecidos, fundamentalmente entre 2003 y 2015, nos permite confirmar la cita precedente. En este sentido también es fundamental una observación de Elizabeth Jelin:

⁴² *Los rubios* es en realidad de 2003, no de 2005 como se consigna en la cita textual.

Ubicar temporalmente a la memoria significa hacer referencia al «espacio de la experiencia» en el presente. El recuerdo del pasado está incorporado, pero de manera dinámica, *ya que las experiencias incorporadas en un momento dado pueden modificarse en períodos posteriores*. (2002, 13, mis cursivas)

La aceptación de estos modos alternativos de recordar fue gradual. La transformación constante de las coyunturas históricas y de los escenarios políticos y sociales producen simultáneamente modificaciones en la interpretación de los hechos del pasado (ibíd.). Por ello *Los rubios* produjo debates y polémicas muy importantes, en tanto que *Los topos* surgió unos años después, en un contexto diferente y más preparado para recibir este tipo de relatos.

Beatriz Sarlo sostiene:

Los topos no podía haber sido escrita hace diez años. No porque Bruzzone tenía entonces poco más de veinte, lo cual no es un obstáculo en términos literarios, sino porque debieron suceder algunos hechos para que el campo de lo “escribible” sobre desaparecidos se ampliara para aceptar el cruce de géneros y la comicidad. (2008, s.p.)

En esos hechos que “debieron suceder” Sarlo destaca algunos que habrían permitido que una novela como *Los topos* fuera posible. Entre ellos estaría la recuperación de hijos de desaparecidos por el trabajo de Abuelas de Plaza de Mayo y lo que la autora llama la “activación” de H.I.J.O.S. en los terrenos político e ideológicos, sumando así estos aspectos a la lucha por los derechos humanos que había comenzado durante la dictadura a través de las madres de los desaparecidos en el país y de los exiliados que en diversos países denunciaban lo que estaba sucediendo. Como dijimos antes, la aparición de *Los rubios* en 2003 resulta también esencial para que luego una novela como *Los topos* fuera escribible. *Los topos* no sólo representa una manera irreverente de ejercer una memoria militante, sino que confronta y trasciende los tópicos habituales presentes en narrativas sobre la dictadura.

Mediante esta novela, Bruzzone no sólo hace caso omiso a las imposiciones de la memoria hegemónica, sino que además aborda su tragedia personal mediante el uso permanente del humor y la ironía. Esta particularidad dota al texto de un tono que evita en todo momento la solemnidad acostumbrada, requerida o exigida a veces al abordar temas relacionados con la dictadura, la implementación del terrorismo de Estado y todas las consecuencias posteriores, particularmente la tortura, asesinato y desaparición de personas. Referirse a los episodios más trágicos de la historia contemporánea argentina mediante la ironía constituye también la ruptura de un tabú, quizás no explícito, aunque sin duda existente, sobre el tratamiento que debía o podía darse a temas relacionados con la dictadura y la represión ilegal. Entendemos que, precisamente por ser un hijo de desaparecidos, el autor pudo permitirse la licencia de abordar el tema con un desparpajo que roza el irrespeto hacia la figura del militante y del desaparecido. Su propia condición de víctima directa como huérfano de padres guerrilleros le pudo haber brindado una cierta protección, una suerte de blindaje frente a potenciales reproches o críticas por el tono y la forma de referirse a temas tan sensibles. El humor, el sarcasmo y la ironía pueden observarse en varios pasajes del texto. A continuación citamos algunos ejemplos:

[...] y la que mejor me caía era Ludo, una chica que también militaba en HIJOS –su tía había desaparecido en Córdoba: hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundara SOBRINOS, NUERAS, no sé– [...]. (18)

No era una marcha de orgullo gay, tampoco de jubilados. El cartel de HIJOS podía verse dos cuadras antes, [...]. (49)

En las dos citas precedentes se advierte el sarcasmo con el que el autor se refiere a H.I.J.O.S., una agrupación en la que nunca participó. En la primera sugiere la creación de agrupaciones similares; no fue suficiente con Madres, Abuelas e H.I.J.O.S., también podrían haberse creado otras con el resto de los grados de parentesco con los desaparecidos. En la segunda, sugiere una posible similitud visual entre una marcha de H.I.J.O.S. y las de otras agrupaciones, solamente salvada por la visibilidad del cartel que identificaba al grupo.

Otra de ellas alude a la indefensión del ciudadano común en Argentina, ante situaciones de riesgo:

El tren iba vacío. Me senté. Mi perseguidor –una cara conocida que no pude identificar– me controlaba desde la puerta; fumaba. Tenía las manos duras, agarrotadas por el humo o el tabaco. Cuando pasó el guarda le dije que había una persona fumando. Él miró a mi perseguidor, se acercó, le pidió el boleto, le pidió un cigarrillo y pasó a otro vagón. ¿Por qué las viejas nunca están cerca cuando uno necesita hacer un escándalo? (56)

En ocasiones, en Argentina las instituciones no suelen ser del todo confiables, las autoridades en situaciones como la citada pueden llegar a tomar partido por los victimarios o potenciales victimarios. Existe además una costumbre instaurada, cultural, de intentar burlar las leyes siempre que sea posible. En el ejemplo citado, quien debía evitar que se fumara en un vagón termina pidiendo un cigarrillo precisamente a aquel a quien debía advertir o penalizar. De ahí que, ante la inacción de quien debería ejercer la autoridad, la posibilidad de provocar un escándalo se transforme en una alternativa concreta para eludir el peligro.

Y me preguntaba por qué los militares, para deshacerse de los cuerpos, no los quemaron a todos y listo: una buena forma de evitar que ahora la gente ande exhumando huesos o buscando testimonios de los pescadores y de los curiosos que encontraron en las playas los cuerpos que el mar devolvió a la costa. (89)

El tono de esta cita se acerca más al morbo que a la ironía, aunque al mismo tiempo da cuenta de la realidad de lo ocurrido. Los militares efectivamente quemaban cuerpos (Museo de la memoria 2011, s.p.), aunque muchos fueron arrojados al mar y en varias ocasiones los restos eran encontrados en las playas de la costa bonaerense. Cuando todavía no existían confesiones o información precisa sobre el destino de los desaparecidos, esta aparición de cadáveres en las costas se convirtió en un indicio de lo que había ocurrido y continuaba ocurriendo en el país con los prisioneros políticos. Muchos de estos prisioneros eran arrojados al mar desde aviones con el objetivo de desaparecer sus cuerpos (Irigaray 2011, s.p.).

Puesto que la memoria hegemónica no admitía ningún cuestionamiento, se establecía una forma de censura no explícita que operaba a nivel de autocensura, es decir, los individuos habían internalizado el silencio obligatorio sobre ciertos temas considerados tabú. Este silencio, a veces incluso inconsciente, evitaría causar polémicas y conflictos o herir sensibilidades. La idealización de la militancia y de la lucha armada volvía casi imposible hacer referencia a algunos crímenes abominables que los grupos guerrilleros habían cometido antes del golpe de Estado, o a que existieron traiciones dentro de los mismos. Tampoco era fácil referirse a las divisiones internas causadas en ciertas agrupaciones, por ejemplo, dentro de los organismos de derechos humanos. Sirve como ejemplo la separación entre Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora.

A pesar del tono irónico respecto de la agrupación H.I.J.O.S., del que ya dimos algunos ejemplos, o de las menciones sobre las traiciones del padre de Bruzzone (un desaparecido), la

novela no suscitó controversias significativas. No sólo estamos frente a un desafío irreverente a la manera de ejercer una memoria militante, sino que la obra trasciende los tópicos habituales presentes en las narrativas sobre la dictadura. En este sentido acordamos con lo que afirma Edurne Portela:

La obra de Bruzzone revela una nueva manera de escribir la desaparición. Bruzzone no escribe sobre la desaparición, es decir, no articula las razones, los procesos, las consecuencias de la represión. [...] no busca una identificación política del lector o una empatía basada en la victimización (2010, 181).

Bruzzone incluso va más allá, cruzando un límite que hasta la publicación de *Los topos* no se había traspasado. No solamente el sarcasmo y el menosprecio dirigidos a la agrupación H.I.J.O.S. y a la militancia constituyen un desafío concreto a ese límite. Además, el autor presenta a su propio padre como cómplice de los torturadores y asesinos, responsable de la desaparición de su madre y otros compañeros a través de la delación. Bruzzone plantea a través de la ficción la posibilidad concreta de hablar de las traiciones entre militantes, con lo que la idealización de las víctimas queda seriamente cuestionada. Es más significativo aun que ese tipo de cuestionamientos haya surgido de un hijo de desaparecidos, y que a quién se refiere con más dureza, aunque indirectamente, mediante insultos de los familiares maternos, es a su propio padre:

En realidad era imposible saber algo de papá, en casa nunca habían hablado y, si lo hacían, era para ejercitar o perfeccionar insultos. Desde “tibio” hasta “asesino” podrían escucharse variantes de “traidor”-“espía”, “infiltrado”, “filtro”, “fru-frú”, “mal parido”, “hijo de puta”, “hijo de un vagón de putas”, “conchudo hijo de re mil”. (133)

Podríamos afirmar que este tipo de insultos dirigidos a un desaparecido es inédito en la literatura argentina hasta la aparición de *Los Topos*. Si bien estamos frente a una obra

literaria, es decir, frente a una creación elaborada mediante el lenguaje, cabe tener presente que esta novela fusiona elementos de ficción con datos autobiográficos y que el padre de Bruzzone es efectivamente un desaparecido que fue un “topo”, considerado además un héroe de la lucha guerrillera. Recordemos que, mientras realizaba el servicio militar obligatorio, su infiltración como militante del ERP fue determinante para que una célula de la agrupación atacara un Batallón en la ciudad de Córdoba. Giménez figura además en el registro de víctimas del terrorismo de Estado como militante del ERP⁴³. Es decir, el autor manipula la figura del padre en beneficio de la narración y para insinuar situaciones en la ficción que en realidad ocurrieron, como las delaciones y traiciones en las agrupaciones armadas. Giménez estuvo detenido en el campo clandestino de detención La Ribera y el propio Bruzzone pudo enterarse de cómo murió, gracias a testimonios de sobrevivientes. En realidad, los testimonios no fueron de testigos directos, sino de aquellos que eran amenazados por los represores. En el libro *Hijos de los 70* el propio Bruzzone se refiere a testimonios de sobrevivientes sobre las amenazas de los represores: “Te vamos hacer lo mismo que a Giménez” (Arenes-Pikielny 2016, 35). Conoce las torturas que sufrió su padre y cómo murió, y se lo relata a las autoras del libro. Además, establece algunas asociaciones directas entre esas torturas que sufrió su padre y algunas de las obsesiones o dificultades que se le presentan en la vida cotidiana.

Lo colgaron cabeza abajo, lo quemaron con una plancha en la cara, una cosa horrenda, lo picanearon y lo dejaron estaqueado hasta que se murió. Y yo ahí descubrí por qué no plancho mi ropa. Nunca planché las camisas, no sé hacer la plancha en el agua. Me dicen que soy muy flaco, que hay que tener más grasa, pero no sé... ahora todo tiene otro significado.” (35).

⁴³ Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Parque de la Memoria. Registro de víctimas. En línea: <http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/4790/>

Esas asociaciones podrían considerarse resabios del trauma como “herida en el cuerpo” (Hirsh 2012, 114). LaCapra destaca la necesidad e importancia de afrontar el trauma mediante el duelo para habilitar un nuevo comienzo de la vida del afectado (2005, 86). “[C]on el duelo y la realización de un funeral simbólico por lo menos, uno intenta restituir a las víctimas la dignidad que los victimarios les negaron” (86). Pero el duelo no sería la única forma de elaboración del trauma. “Entre otros procesos de elaboración, se pueden mencionar ciertas formas de narrativa crítica y no totalizadora, así como el pensamiento y el quehacer autocrítico” (87). La literatura de Bruzzone se corresponde precisamente con esos otros procesos de elaboración apuntados por LaCapra, en este caso mediante la escritura autoficcional. Bruzzone fue víctima del trauma que significó su orfandad y del conocimiento que fue adquiriendo a través de tiempo sobre lo ocurrido con sus padres. En ese sentido, la corta edad que tenía en el momento del secuestro no permite asimilar su trauma con el de los compañeros de sus padres que lograron sobrevivir. El trauma es otro, y por ello Bruzzone puede permitirse el humor y la ironía para elaborarlo mediante la creación literaria. En cambio, para los sobrevivientes, el uso del sarcasmo sobre lo ocurrido a compañeros y amigos, víctimas de la tortura y el asesinato, podría producir un agravamiento del trauma, más que su elaboración. Por ello nos habíamos referido oportunamente a lo que llamamos la resistencia a la elaboración, a una fidelidad al trauma originado en la propia experiencia (detención violenta, tortura, delación forzada, asesinato de amigos, etc.), que podría estar sostenida por el temor a traicionar a las víctimas, y por la culpa que puede producir el haber sobrevivido.

Como vimos anteriormente, por una cuestión generacional, los hijos de desaparecidos fueron accediendo de diversas maneras a un pasado que habían tenido vedado debido a su

edad, al ocultamiento de lo sucedido por parte de sus familiares o al hecho de haber sido adoptados ilegalmente, entre otra buena cantidad de razones que les impedían conocer lo ocurrido. El acercamiento a ese pasado se fue haciendo de manera gradual, paulatina, a medida que fueron creciendo y pudieron acceder a más información, a través de recuerdos de familiares y amigos de sus padres, testimonios de sobrevivientes y también, a partir del retorno de la democracia en 1983, mediante la información pública (noticias, libros, películas, etc.) sobre la represión ilegal durante la dictadura. El propio Bruzzone alude a la imposibilidad de recordar aquello que no se vivió y que obliga a acudir a la imaginación: “La invisibilidad es atractiva para el arte. Lo que no se ve, o no se puede ver, *o no se puede recordar*, empieza a volverse invención, quizá delirio” (Cobas Carral 2013, s.p., mis cursivas). Esa invención y delirio se hacen evidentes en *Los topos* principalmente a través de las transformaciones identitarias, incluso físicas, del protagonista a lo largo de todo el relato. La desaparición de sus padres no sólo se transformó en la consecuencia más trágica para su vida personal, sino que será también el tema central de su producción literaria. En ese sentido es importante destacar una observación de Elizabeth Jelin sobre lo que denomina “los trabajos de la memoria” (2002, 14). Jelin afirma: “Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo” (ibíd.). También LaCapra alude a la memoria como trabajo. El trabajo de la memoria nos permite deslindar el pasado del presente, y entender que aquello que nos ocurrió en ese pasado “[...] está relacionado con el aquí y ahora pero no es idéntico a él” (2005, 86). Por lo tanto, los trabajos de la memoria que lleva adelante Bruzzone mediante su escritura pueden enmarcarse también en lo que Tzvetan Todorov denominó “*mémoire exemplaire*”, para diferenciarla de la “*mémoire littérale*” (2004, 31):

L'usage littéral, qui rend l'événement ancien indépassable, revient en fin de compte à soumettre le présent au passé. L'usage exemplaire, en revanche, permet d'utiliser le passé en vue du présent, de se servir des leçons des injustices subies pour combattre celles qui ont cours aujourd'hui, de quitter le soi pour aller vers l'autre. (31-32)

La reflexión sobre la memoria ejemplar sería, según Todorov, una manera de confrontar la tragedia personal, el trauma, para posibilitar la elaboración del duelo, aspecto que la memoria literal impediría. En esta última el presente se vería desbordado por un pasado que retorna constantemente, aunque de manera estéril, impidiendo asomarse al pasado traumático de una manera productiva (32-33). Es decir, lo importante o deseable no sería simplemente recordar, acceder al pasado mediante la información o la memoria (o mediante la memoria de otros, aquello que llamamos “posmemoria”), sino plantearnos qué podemos hacer positivamente con eso que recordamos:

Tous ont le droit de recouvrer leur passé, certes, mais il n'y a pas lieu d'ériger un culte de la mémoire pour la mémoire ; sacraliser la mémoire est une autre manière de la rendre stérile. Une fois le passé rétabli, on doit s'interroger : de quelle manière s'en servira-t-on, et dans quel but. (Todorov 2004, 33)

El modo en que Bruzzone ejerce esa “memoria ejemplar” se hace evidente en su creación literaria. En este sentido no es casual que prácticamente toda su escritura gire en torno a los sucesos de la dictadura y a su vida como hijo de desaparecidos. Aunque en lugar de seguir anclado en un pasado sobre el que ya no puede actuar o conducirse dominado por sus consecuencias, el autor integra ese pasado al presente mediante la escritura, incluso con una mirada crítica sobre la democracia posdictatorial. El autor aborda la memoria de manera crítica, aspecto que LaCapra destaca como esencial para determinar qué es lo que debe preservarse de la historia, “[...] ya sea como algo a ser criticado y evitado o como algo a ser respetado y emulado” (2009, 34). Es decir, Bruzzone no se regodea en su tragedia personal, no

fija su memoria a un pasado irreversible de manera improductiva, sino que, por el contrario, se sirve de ella para cuestionar su historia personal, su identidad y la militancia, entre muchos otros aspectos, aunque también para advertir sobre otras problemáticas suscitadas luego de la dictadura, y que se mantienen vigentes en el presente:

Ya imaginaba al tipo de las manchas en los ojos hablando sobre los neodesaparecidos o los postdesaparecidos. En realidad, sobre los postpostdesaparecidos, es decir los desaparecidos que venían después de los que habían desaparecido durante la dictadura y después de los desaparecidos sociales que vinieron más adelante. (80)

El autor se refiere así a otras desapariciones y a otro tipo de desapariciones que, por diversos motivos, siguieron y siguen produciéndose en Argentina, incluso bajo gobiernos democráticos. Además, denuncia la paradójica presencia de los “desaparecidos sociales”, es decir, de aquellas personas expulsadas de la sociedad, que viven al margen de todo, aquellos que nadie ve o que la mayoría prefiere no ver. Como sugiere Bruzzone, las desapariciones siguieron sucediendo, también adaptadas a la dinámica de las transformaciones coyunturales históricas, políticas y sociales del país.

Capítulo V. Testimonio y autoficción a través de una voz infantil: *La casa de los conejos* de Laura Alcoba

La particularidad de esta obra es la de presentar los hechos que vivió la autora en su niñez, en el contexto de la lucha clandestina antes y en los comienzos de la dictadura militar, observados y narrados desde el prisma del presente. A diferencia de la importancia de la posmemoria en las obras analizadas anteriormente, en *La casa de los conejos* se impone la condición de testigo de la autora mediante la narración de sus propios recuerdos. Aunque la brecha temporal de casi treinta años que separa el momento de los hechos narrados del de la escritura obligan a Alcoba a acudir a la imaginación y, en consecuencia, a la ficción, aspecto que determinará en gran medida el carácter autoficcional de la obra. En primer lugar vamos a presentar a esta escritora para luego referirnos a la génesis de su trabajo literario, que se abre precisamente con la publicación de la novela que nos ocupa. Además, analizaremos la importancia de su testimonio como testigo directo de lo narrado, aspecto que nos permitirá considerar esta obra como una “autoficción en clave testimonial” (Ragazzi 2013, 133). Volveremos posteriormente a Ragazzi y a la tipología citada para demostrar la importancia de la memoria y del testimonio en relación con el carácter autoficcional de *La casa de los conejos*. Por último, abordaremos la importancia de la figura del “traidor” y de cómo las especulaciones ficcionales de Alcoba con respecto a esa figura clave de la historia determinan la importancia de la autoficción para el desenlace de la novela.

Laura Alcoba es hija de ex militantes montoneros. Nació en Cuba en 1968, cuando sus padres estaban recibiendo formación militar, pero fue anotada como nacida en la ciudad de La

Plata (Badagnani s.f., s.p.), capital de la provincia de Buenos Aires. En *La casa de los conejos*, Alcoba se refiere a la primera vez que sus padres estuvieron en prisión como consecuencia de una temporada que habían pasado en Cuba, aunque no hace ninguna alusión a su nacimiento en la isla, ni a si se trató de la misma estadía que dio como resultado la posterior detención de sus padres en Argentina (34). La niña había pasado varios meses en una casa operativa de Montoneros, conviviendo con su madre y otros militantes. Su padre estaba en prisión, aunque nunca se explicitan los motivos de su detención. Antes del ataque a la casa en la que suceden los hechos narrados por la autora, su madre había pasado a la clandestinidad y finalmente se exiliaría en Francia ante el riesgo creciente que la represión dictatorial significaba para los grupos guerrilleros. Laura quedó al cuidado de su abuelo paterno para poder salir legalmente del país y tiempo después se trasladaría también a Francia. Varios años más tarde, gracias a un libro que recibe de su padre, conoce el destino trágico de las personas con las que había convivido en la casa situada en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires. Un viaje de Alcoba a Argentina muchos años después de lo ocurrido sería el desencadenante de la escritura de *La casa de los conejos* (2008), publicada originalmente en francés con el título *Manèges*⁴⁴ (2007), y también de la carrera literaria de la autora. Mediante esta novela da a conocer lo que ocurrió en la casa mencionada, hasta el momento en que su madre decidió exiliarse, razón por la cual ambas salvaron sus vidas. Algunos meses después, la casa sería el objeto de un ataque devastador en el que morirían casi todos sus ocupantes.

⁴⁴ Manèges significa carrusel, tiovivo o calesita, aunque puede usarse en sentido figurado como maniobra o artimaña.

La autora se encuentra radicada en Francia desde el viaje que realizara para reencontrarse con su madre en el exilio. Además de *Manèges* (2007), traducida al español por Lepoldo Brizuela como *La casa de los conejos* (2007), Alcoba ha publicado *Jardin blanc* (2009), *Les Passagers de l'Anna C.* (2012), *Le Bleu des abeilles* (2013)⁴⁵ y *La danse de l'araignée* (2017)⁴⁶.

5.1 Una infancia clandestina

La historia narrada en *La casa de los conejos* comienza en la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, en 1975, antes del golpe de Estado. Ante el contexto de violencia política que se vivía en el país, la madre de Alcoba, militante de la organización Montoneros, debió pasar a la clandestinidad, abandonando el departamento familiar, en cuyo cielorraso se escondían armas y documentos comprometedores. La niña pasa un tiempo en casa de sus abuelos maternos y visita a su padre en la prisión. Como dijimos antes, nunca se brindan detalles de los motivos de la detención del padre, ni sobre si ésta tuvo relación con su militancia, aunque sabemos que fue liberado después de la Guerra de Malvinas (Alcoba 2008, 126-127). Si fue un militante, tampoco contamos con precisiones para saber por qué fue liberado en lugar de haber sido asesinado y desaparecido como tantos otros detenidos. Finalmente, el abuelo la lleva a reunirse con su madre, de incógnito, en una plaza de La Plata. A partir de ahí ambas se mantienen juntas y viven temporalmente con una pareja hasta que reciben la orden de mudarse a la casa operativa de la organización. Allí conocen a Diana

⁴⁵ Audiovideoteca de escritores. Laura Alcoba, biografía: <http://audiovideotecaba.com/laura-alcoba-biografia/>

⁴⁶ Second Flore. Un livre, une histoire: <http://secondflore.hautetfort.com/archive/2017/04/20/la-danse-de-l-araignee-laura-alcoba-5934904.html>

Teruggi (“Didí”) y Daniel Mariani (“Cacho”). La casa había sido elegida para instalar una imprenta clandestina, destinada a la publicación de la revista *Evita Montonera*. La madre de Laura era la encargada de esa imprenta, que iba a funcionar en un lugar oculto de la casa, disimulado por la construcción de un muro móvil y jaulas de conejos. Los trabajos iban a estar a cargo de dos personajes de los que no se conocen los nombres propios, el Ingeniero y el Obrero. La cría de conejos se convertiría, puertas afuera, en una actividad comercial de los ocupantes de la casa. Los viajes en una furgoneta gris servirían para distribuir las revistas ocultas en cajas en las que en apariencia se transportaban conejos en escabeche. Entretanto, la situación de violencia política del país se va agravando. La niña vuelve a visitar a su padre en la cárcel en compañía de su abuela, pero como estas visitas implican demasiados riesgos, su madre y sus abuelos deciden suspenderlas. El golpe de estado, vivido como inminente en la sociedad, se concreta el 24 de marzo de 1976. El miedo es cada vez mayor. Por motivos de seguridad Laura debe abandonar la escuela. En ocasiones es la encargada de salir de la casa para vigilar y ver si se observaban movimientos sospechosos en los alrededores, especialmente después de un episodio en el que, no muy lejos de la casa, un barrio completo había sido cercado en la búsqueda de subversivos. El único que conoce la ubicación de la casa es César, el nexo de los militantes con los jefes de la organización. Cuando la situación se torna insostenible, la madre de Laura plantea la posibilidad de exiliarse. Finalmente, la organización acepta la decisión, pero no le brinda ningún tipo de ayuda. Laura se quedaría con sus abuelos maternos hasta poder salir legalmente del país. Cuando madre e hija abandonan la casa, Diana estaba a punto de dar a luz. Algunos años después, Laura se enteraría de lo ocurrido con los habitantes de esa casa luego de su partida.

En 2003 Alcoba decide viajar a Argentina y visitar la casa en el que pasó parte de su infancia. Allí se encuentra con “Chicha” Mariani⁴⁷, con quien había conseguido contactar previamente. “Chicha” Mariani pertenece a Abuelas de Plaza de Mayo y es la madre de Daniel (“Cacho”), quien no murió en la casa porque no estaba presente en el momento del ataque, aunque fue asesinado ocho meses después, también en la ciudad de La Plata (128). Mariani la acompaña a ver lo que había quedado de la casa de los conejos. Ese viaje sería el desencadenante de la escritura de *Manèges*, una “Petite histoire argentine”, según se consigna como subtítulo de la versión original. Debido a que el doble sentido del título en francés no funciona en español, el título de la traducción fue *La casa de los conejos*⁴⁸.

En el comienzo de la novela Alcoba pone en evidencia la imposibilidad de llevar una vida familiar normal como consecuencia de la militancia política de sus padres. La brecha existente entre el deseo infantil y la mirada adulta se pone de manifiesto enseguida mediante una frase de su madre, pronunciada después de abandonar el departamento en el que vivían

⁴⁷ María Isabel “Chicha” Chorobik de Mariani es la madre de Daniel Mariani, esposo de Diana Teruggi. Ambos convivieron con Alcoba y su madre en la casa operativa en la que transcurren los hechos narrados en la novela. Chicha Mariani es además una de las fundadoras de Abuelas de Plaza de Mayo, asociación que abandonó en 1989. En 1996 fundó la Asociación Anahí por los Derechos Humanos: <https://asociacionanahi.org/asociacion-anahi/>, en homenaje a su nieta Clara Anahí Mariani (hija de Daniel y Diana), sobreviviente del ataque a la casa cuando contaba con pocos meses de vida. Se desconoce su paradero, por lo que su abuela la sigue buscando.

⁴⁸ En la contratapa de la edición en español aparecen dos errores; en primer lugar, se afirma que la protagonista tenía nueve años en el momento en que suceden los hechos, sin embargo, en la página 19 la niña dice tener en realidad siete, cosa que se repite en la página 20 de la edición en francés. Esta información coincide con la edad que tenía Alcoba en la época en que ocurrieron los hechos. Además, sabemos que la niña pasa poco menos de nueve meses en la casa, el tiempo que abarca la narración de su historia (Alcoba 2010, 275). La narración comienza en 1975 y en agosto de 1976, cuando nace la hija del matrimonio con el que convivían, Alcoba y su madre ya habían abandonado la casa, por lo que la niña contaba con siete u ocho años de edad, pero es imposible que tuviera nueve. El segundo error aparece en la denominación con el que los militares de la dictadura llamaron al “proceso” que siguió al golpe de Estado de 1976. En tanto en la contratapa del libro aparece como «proceso de recuperación nacional», el nombre correcto es el de “proceso de reorganización nacional”. Además, en la solapa anterior de la edición en español existe otro error llamativo, ya que se consigna que Alcoba nació en 1965 cuando en realidad lo hizo en 1968.

por motivos de seguridad: “Ahora, ¿ves?, nosotros también tendremos una casa con tejas rojas y un jardín. Como querías” (15). Lo que la niña quería no era en realidad una casa con un aspecto en particular, “[...] lo que yo quería era la vida que se lleva ahí dentro” (16). La añoranza de una vida “normal” era representada en el imaginario de la protagonista como “una casa con tejas rojas y un jardín”. Las particularidades del periodo en que se desarrollan los hechos y las singularidades que marcan su infancia determinan una cotidianeidad en la que la niña convive con el miedo, con un acatamiento obligado de una disciplina de tipo militar. La niña se convierte involuntariamente en un miembro más del grupo operativo de la organización, lo que en ocasiones la lleva a ser la encargada de la vigilancia ante el temor de quienes vivían en la casa a ser perseguidos (26). Nadie que estuviera mínimamente involucrado en la guerrilla podía desentenderse de los riesgos que se corrían. En contraste con ello, gran parte de la sociedad civil parecía estar totalmente ajena a lo que sucedía debido a la censura y la manipulación informativa del régimen dictatorial. En ese contexto, la protagonista asumirá responsabilidades que no se correspondían con su edad, siendo consciente de mucho lo que está sucediendo y de los riesgos a los que se veían expuestos todos los habitantes de la casa. Ana Casas plantea que algunos aspectos de esta novela implican una representación de la “niñez robada”, dado que la edad de la niña era un impedimento para comprender todo lo que sucedía a su alrededor (2016, 147). De todos modos, Laura conoce el nombre del jefe de Montoneros (Firmenich) y la letra de la marcha de la Juventud Peronista (20). Sabe quién es el enemigo, pero también que cualquiera que no perteneciera estrictamente al ámbito familiar más cercano o al de la militancia podía constituir una amenaza. De ahí la importancia fundamental del silencio al que se verá sometida. El aprendizaje del silencio se vuelve esencial y obligatorio. “No voy a decir nada. Ni aunque vengan también a casa y me hagan daño. Ni

aunque me retuerzan el brazo o me quemen con la plancha. Ni aunque me claven clavitos en las rodillas. Yo, yo he comprendido hasta qué punto callar es importante” (20). La militancia de los años setenta impregnaba todos los ámbitos de la vida personal y familiar, por lo que era común que los niños formaran parte activa de los grupos guerrilleros. A la importancia del silencio que la protagonista se autoimpone y a sus tareas de vigilancia, se sumaba el ejercicio constante y obligado de la simulación como consecuencia de los hechos concretos sobre la suerte de los militantes que iban conociendo los integrantes de la casa:

Cada semana, César nos traía noticias que no siempre aparecían en los diarios. Centenares de militantes montoneros eran asesinados día a día: grupos enteros desaparecían. Porque si a veces los asesinaban en la calle, lo más frecuente era que desaparecieran. Así, de golpe. (111-112)

El párrafo evoca la trascendencia de la figura del desaparecido en el contexto argentino de la dictadura, en el que existía una naturalización cotidiana de la violencia. “Hoy es el día en que se limpian las armas. Yo trato de encontrar un pequeño sitio limpio en la mesa atestada de hisopos y cepillos empapados en aceite. No quiero ensuciar mi rodaja de pan untada con dulce de leche” (86). Este pasaje da cuenta de lo que significaba ser un niño cuyos padres militaban políticamente en una organización de las características de Montoneros. Las armas eran parte de la vida cotidiana, parte de la vida “normal” de esos niños. Además de los habitantes de la casa, el único que conocía su ubicación y la visitaba regularmente era César, uno de los integrantes de la organización. Las otras dos personas que trabajaban en la casa, el Ingeniero y el Obrero, eran conducidos por los militantes montoneros y obligados a taparse con una frazada para que no pudieran ver el recorrido hacia la casa. Así intentaban mantener en secreto la ubicación y, en caso de que fueran detenidos, evitar delaciones, particularmente como

consecuencia de la tortura. Alcoba nunca cita los nombres verdaderos de estos personajes. Probablemente nunca los conoció, sobre todo si tenemos en cuenta las precauciones y medidas de seguridad que tomaban los militantes ante los riesgos cotidianos que corrían.

Si continuamos el resumen de la obra según un orden cronológico, debemos hacer mención de un quiebre temporal en el hilo de la narración que se produce en el capítulo 6 (49). La autora retoma su voz adulta y habla en el presente para referirse puntualmente a la palabra “embute” y a su desconcierto ante a la inexistencia de la misma en el contexto actual.

Cuando pienso en esos meses que compartimos con Cacho y Diana, lo primero que viene a mi memoria es la palabra *embute*. [...] Desde el mismo instante en que empecé a hurgar en el pasado –sólo en mi mente al principio, tratando de encontrar una cronología todavía confusa, poniendo en palabras las imágenes, los momentos y los retazos de conversación que habían quedado en mí– fue esa palabra el primer elemento sobre el que me sentí compelida a investigar. (49, cursivas en el original)

Alcoba llega a la conclusión de que esa palabra formaba parte de la jerga de los grupos revolucionarios argentinos y que ya no se utiliza, como si hubiera desaparecido con quienes la usaban. La palabra “embute” en ese contexto hacía referencia al espacio en el que se iba a construir el lugar que albergaría la imprenta; era utilizada como sustantivo, aunque no existe como tal, y deriva del verbo “embutir”, que en una de sus acepciones significa “incluir, colocar algo dentro de otra cosa”⁴⁹. El espacio para la imprenta sería ese “algo” que se iba a colocar dentro de la casa.

⁴⁹ Real Academia Española. Diccionario de la lengua española. En línea: <http://dle.rae.es/?id=EiQyblU>

La edad de Alcoba es importante para comprender lo que significaba la presencia de los niños en la militancia de los años setenta y su convivencia con los grupos revolucionarios, aspecto al que hicimos referencia en el Capítulo II de este trabajo. De la vigilancia, el disimulo y el silencio, dependía su propia vida y la de quienes vivían con ella, por lo que implicaban una responsabilidad demasiado grande para una niña de apenas siete años. También es cierto que, en varias ocasiones y por errores relacionados precisamente con su edad, la protagonista es sometida a la humillación y al menosprecio, lo que le produce sentimientos de culpa. Por momentos, es tratada como uno más del grupo y no se le perdona nada. Su edad no fue un impedimento para que los adultos, su madre incluida, le asignaran tareas de las que podía depender la vida de los militantes y de la propia niña. Uno de los episodios más violentos ocurre con el Ingeniero, cuando este descubre que un saco que la niña usaba para ir a la escuela tenía una etiqueta con el nombre verdadero de su tío:

¡Pero puta madre, esta pendeja nos va a hacer cagar a todos! Los compañeros se juegan haciendo documentos falsos y la señorita va a la escuela con un saco en el que cualquiera puede leer escrito con marcador negro el nombre de su tío. ¡El nombre *verdadero* de su tío...! (101-102, cursivas de la autora).

La niña no solamente no atina a defenderse, sino que la culpabilización surte efecto, aunque sería lógico pensar que la ropa que usa una niña de siete u ocho años es responsabilidad de los adultos. Ese episodio la convence de que no es capaz de cumplir con su papel como el resto de los militantes: “Decididamente, no estoy a la altura” (102). Si bien esto último podría comprenderse claramente como una autoinculpación, también podría ser un recurso de la autora para dar cuenta de su condición de niña en ese momento. En la introducción afirma que va a romper el silencio, a contar la historia “*desde la altura de la niña que fui*” (14, mis cursivas). Es decir, Alcoba no estaba a la altura de los adultos. Tenía la altura (estatura) de una

niña de siete años. Ese episodio determinará además que la niña abandone la escuela. Después de tres o cuatro meses sin ir a la escuela, Laura se preocupa: “Yo estoy obsesionada por el miedo de volverme idiota, como la Presidenta⁵⁰, que al final ya no comprendía nada verdaderamente. A ella habían terminado por vaciarle el cerebro” (115).

Luego de un tiempo será Diana quien tome el papel de maestra para ayudarlo a seguir estudiando, fundamentalmente mediante problemas matemáticos. Como parte de esa educación improvisada, la niña crea un crucigrama con el que quería darle una sorpresa a Diana, al referirse a temas importantes de esa actualidad que estaban viviendo. Y lo elabora de la siguiente manera:

Horizontales:

Del verbo “ir” / Imitadora fracasada y odiada / Del verbo “dar” / Patria o...

Verticales:

Asesino / Casualidad / Literatura, música.

Las palabras horizontales resultantes fueron: VA-ISABEL-DAR-MUERTE

Las verticales: VIDELA-ASAR-ARTE (117)

Diana le hace notar entonces una falta de ortografía: “Asar”, como sinónimo de casualidad o coincidencia, se escribe en realidad con “z” (“Azar”). Según la protagonista, la palabra “Azar”, aun con el error, era la más adecuada porque se había formado sola, precisamente al

⁵⁰ Se refiere a María Estela Martínez de Perón (conocida como “Isabel” o “Isabelita”), viuda del líder, de quien había sido su tercera esposa. Sería presidenta de la Argentina desde la muerte de su marido en 1974, hasta el golpe de Estado de 1976.

azar. Fue la única palabra no planificada, por lo que decidió efectuar una modificación reemplazando el nombre de Isabel por “Izabel”. El azar aparece en momentos claves del relato, como algo trascendente para la historia. Como en el crucigrama, en que la palabra “Azar” aparece al azar, será también una coincidencia la que pondrá en contacto a Alcoba con Chicha Mariani, la madre de Daniel. También es significativo, aunque no se comente en la novela, que a raíz de una casualidad hubiera aparecido la palabra “asar”. “Asado” en la ESMA hacía alusión a los cuerpos de los militantes muertos, cuyos cuerpos eran quemados. En 2013, cuando un grupo de funcionarios de la Secretaría de Derechos Humanos de la Nación organizó un asado en la ESMA, la AEDD (Asociación de Ex-Detenidos Desaparecidos) protestó porque “Los asados en la ESMA tienen un sólo significado: la quema de los cuerpos de nuestros compañeros muertos en la tortura o resistiendo en el momento de su secuestro”⁵¹. Hacia el final del relato el azar aparece nuevamente mencionado. Ante la aparente utilización de un cuento de Poe como “arma de guerra” que permitió la traición, la protagonista afirma: “Quiero creer que existe el azar” (135), intentando así “disculpar” al escritor norteamericano.

Luego de mucho tiempo y como dijimos antes, gracias a una situación azarosa, Laura logró ponerse en contacto con “Chicha” Mariani. En 2003, veintisiete años después de lo sucedido, Laura viaja a Argentina y visita la casa junto a ella. En el encuentro con Mariani conversan sobre lo sucedido, sobre la violencia del ataque y sobre cómo la beba de Diana y Daniel se habría salvado. Una versión indica que fue escondida por Diana bajo un colchón

⁵¹ “Denuncian nuevos ‘asados’ de funcionarios del Gobierno en la ex ESMA”. La Nación. Disponible en línea: <http://www.lanacion.com.ar/1616295-denuncian-indignacion-y-lagrimas-por-nuevos-asados-de-funcionarios-en-la-ex-esma>

dentro de una bañadera para protegerla. La violencia inusitada del ataque, la magnitud del operativo y de los jefes militares y policiales presentes evidenciaron que existió una traición. “El ataque a la casa de los conejos fue, de hecho, uno de los episodios más sangrientos de la represión militar en la ciudad de La Plata” (Alcoba 2010, 273). Mariani le confió que el responsable de la traición fue el Ingeniero. “Cayó preso, y se mostró dispuesto a colaborar. Describió el lugar, insistió en su importancia estratégica: era el corazón de la prensa montonera...” (Alcoba 2008, 132). El Ingeniero le había mostrado a la niña el mecanismo que había ideado para esconder la imprenta. Mediante un control remoto, una puerta metálica se cerraba automáticamente dejando oculto el espacio clandestino y la estructura metálica que sostenía la puerta. Según él, la mejor manera de esconder el “embute” sería dejando el control remoto a la vista, como si se tratara de algo sin terminar. Ese tipo de detalles suele ser común en los lugares en construcción, incluso una vez que las obras finalizaron. Cabe recordar que existía una obra “oficial” en la casa, la de la instalación de las jaulas para la cría de conejos, cosa que permitía justificar ese aparente descuido. El control remoto para accionar el mecanismo y algunos cables quedarían en un rincón, dejados intencionalmente al descubierto, a la vista de todos (2008, 58). Este aspecto de su trabajo enorgullecía particularmente al Ingeniero. Entonces le comenta a la niña cómo se le había ocurrido:

La idea se me ocurrió mientras leía un cuento de Edgar Allan Poe: nada esconde mejor que la evidencia excesiva. Excessively obvious. Si yo hubiera escondido toda esta mecánica, ahora no estaría, sin duda, tan perfectamente a salvo. Ese cablerío grosero que mandé dejar a la vista es el mejor camuflaje. (Ibíd.)

El Ingeniero se refiere al cuento “La carta robada”. En el cuento de Poe, el personaje llamado Dupin describe un juego de adivinación para explicar cómo encontró la carta que da título al cuento. El juego consistía en que uno de los participantes le pidiera a otro encontrar una

palabra en un mapa, por ejemplo, el nombre de una ciudad o un Estado. Un jugador novato intentaría que su oponente buscase palabras escritas en letras pequeñas. En cambio, uno avezado haría lo propio, pero escogiendo palabras que ocupen un lugar excesivamente grande en el mapa, de modo que escapen a la atención *por ser excesivamente visibles* (2008, 134, mis cursivas). Esa fue la lógica seguida por el Ingeniero para dejar a la vista parte del mecanismo que permitía ocultar el embute. La conversación en la que el Ingeniero se refiere a “La carta robada” permitió a Alcoba confirmar, al menos en teoría, lo que “Chicha” Mariani le dijo al visitar la casa. De regreso a Paris, Laura releyó el cuento preferido del Ingeniero (59), y comprobó incrédula que el juego al que se hace referencia en el cuento podía haber inspirado la estrategia para encontrar la casa de Montoneros: “Como «buen jugador» y como lector avisado, el Ingeniero había traspuesto el juego que Dupin había visto realizar sobre un mapa a la configuración de una ciudad real. Sólo cambió de escala. Y la apuesta” (135). Los militares habían sobrevolado la ciudad de La Plata en helicóptero tratando de encontrar la vivienda. El Ingeniero la habría reconocido desde la altura. De ahí la alusión de la autora a ese cambio de escala entre la dimensión de un mapa y la de la ciudad real. No se conoce la identidad del Ingeniero, su paradero y si sobrevivió a la dictadura. Tampoco si fue un infiltrado o si había sido “quebrado” mediante la tortura (132-133).

5.2 Memoria y trauma desde el exilio: una identidad indefinida

Laura Alcoba es una exiliada, o al menos lo fue al momento de dejar la Argentina para encontrarse en Francia con su madre, cuando tenía apenas diez años. Su escritura está atravesada por esa experiencia. El exilio es el lugar de enunciación: “En ausencia de un hogar,

el escritor exiliado transforma a la escritura en su patria, en una identidad y forma de enraizamiento” (Badagnani s.f., s.p.). Su decisión adulta de radicarse en ese país no modifica en nada las condiciones de ese viaje inicial que determinó su vida allí, decisión que según las diferencias que establece Edward Said entre exiliados, expatriados, refugiados y emigrados, convierten a Alcoba en una emigrada. Para Said, todo aquel que emigra a un nuevo país es, técnicamente, un emigrado (2005, 146), aunque en el caso de Alcoba la emigración se haya producido como continuación del exilio de su madre.

Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad del nuevo entorno se producen inevitablemente enfrentados a la memoria de dichos hábitos en otro entorno. Así, tanto el nuevo como el viejo entorno son vívidos, reales, y suceden juntos de forma contrapuntística. (2005, 151)

Es decir, el exiliado vive de algún modo dos realidades paralelas: por un lado, la realidad cotidiana en el nuevo lugar. Por el otro, la del lugar de origen, que debe apoyarse en gran parte en la imaginación, fundamentalmente si tenemos en cuenta el contexto de la época y las dificultades para obtener información confiable de un país en plena dictadura. A ellos debemos sumar las limitaciones impuestas por el tipo de medios de comunicación disponibles en los años setenta y ochenta. Como consecuencia de todos los inconvenientes que se presentan a aquel que cambia de país obligado por razones políticas, Said afirma: “El nuevo mundo del exiliado es antinatural, cosa bastante lógica, y su irrealidad recuerda a la ficción” (147). Alcoba completa o complementa con la ficción aquellos recuerdos e información que convierte a su novela en un testimonio autoficcional.

El tiempo transcurrido entre los sucesos narrados y la escritura de *La casa de los conejos* sugiere la presencia de un trauma subyacente. En Alcoba, este aspecto tiene que ver

directamente con la experiencia del tiempo en el exilio. Por ello, el viaje a Argentina en 2003 provoca en la autora la necesidad de dar a conocer lo que sucedió en la casa de Montoneros y que había callado casi tres décadas. Alcoba no pretende poner en tela de juicio el modo de recordar instaurado tras la dictadura, cómo sí lo hizo Carri. Tampoco acude al humor, como Bruzzone. En la novela no existe ningún tipo de ironía sobre la militancia o de cuestionamiento sobre lo que habíamos calificado de memoria políticamente correcta, excepto por la figura del traidor y por una mención a “[...] toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia” (14), y a la actitud de los jefes montoneros frente a la intención de su madre de exiliarse: “¿Los militantes de base dan su vida mientras los jefes buscan refugio en el extranjero?” (122). Los jefes disponían de ventajas o posibilidades con las que no contaban los militantes de base, cosa que naturalmente producía mucho malestar en las organizaciones guerrilleras.

La posibilidad de suicidarse con una pastilla de cianuro para evitar la delación bajo tortura también había sido pensada en principio solamente para los jefes. Aunque las críticas ante esa restricción, entendida como un privilegio, hicieron que el uso de la pastilla fuera un derecho para todos. (Vezzetti 2009, 147)

De acuerdo a lo manifestado por Vezzetti, también los jefes montoneros habían sido los destinatarios originales de la pastilla que permitiría evitarles la tortura y la posible delación de sus compañeros. Los jefes de la organización contaban con prerrogativas de las que carecían los militantes de base.

Si bien Alcoba no busca alinearse voluntariamente con la memoria hegemónica tampoco la contradice porque no lo necesita, no es necesario para la narración de su historia. Su acercamiento a lo transmitido en el relato corresponde a un periodo de su infancia, a su

propia experiencia en un contexto histórico preciso. La experiencia personal, subjetiva, deviene determinante. A diferencia de Carri y Bruzzone, Alcoba edifica el relato basándose en sus propias vivencias a una edad que le permite recordarlas. Según Jelin, “[...] abordar la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también hay emociones. Y hay también huecos y fracturas” (2002, 17). Alcoba conoció a las víctimas, convivió y mantuvo una relación muy estrecha y afectiva con algunas de ellas, especialmente con Diana Teruggi, a quien le dedica el libro.

En el caso de esta autora podríamos sugerir que el trauma personal se entrelaza de algún modo con el de su madre, la militante exiliada que huyó del país para salvar su vida, exilio que determinó además el futuro de su hija. La dificultad de la madre para lidiar con el dolor del pasado queda de manifiesto en una cita de la autora que revela la importancia que la clandestinidad, tan presente en la vida infantil de Alcoba, siguió teniendo mientras escribía la novela:

A mi padre lo liberaron en los años 80 y vive en Barcelona. Mi madre vive en París, donde se exilió en el 76. Con ella tengo una relación muy cercana. Nos vemos por lo menos una vez por semana y nos hablamos diariamente. Pero hay una dificultad inmensa, casi una imposibilidad de evocar el pasado. Mientras escribía *La casa de los conejos*, cuando ella iba a casa escondía todo. En este sentido es un libro que escribí casi en la *clandestinidad* porque como no sabía si lo iba a publicar, no quería causarle un dolor innecesario, no quería angustiarla removiendo cosas. (Alcoba 2015, s.p., mis cursivas)

Tanto la elaboración del trauma como el transcurso del tiempo necesitaron un trabajo con la memoria (Jelin 2002, 14), del que la propia autora da cuenta en su conversación imaginaria con Diana, al comienzo del libro. Allí alude a un “esfuerzo de memoria” para poder finalmente hablar de lo ocurrido y al mismo tiempo poder “olvidar un poco” (14). Como

sugiere Sarlo, el pasado persigue, libera o esclaviza, pero es imposible de eliminar (2005, 13). El exilio será un condicionante importante para que Alcoba llegara a conocer lo que había sucedido en aquella casa operativa de Montoneros. “En cuanto a lo que ocurrió después de nuestra partida, las informaciones me han llegado en retazos, con cuentagotas, a lo largo de los años y de manera bastante confusa” (2008, 126). El libro *Los del '73. Memoria montonera*, de Gonzalo Leonidas Chaves y Jorge Omar Lewinger, por el que Alcoba llega a saber lo ocurrido, le fue entregado por su padre muchos años después de finalizada la dictadura (126). El trauma en este caso parece relacionarse más con el progresivo conocimiento de lo ocurrido en la casa de La Plata, especialmente a partir de la lectura del libro mencionado, que con la experiencia del exilio y lo ocurrido previamente. Quizás también existan vínculos con la ya mencionada culpa del sobreviviente, una condición relativamente común que afecta a aquellos que sobrevivieron a sus seres queridos o a personas cercanas con las que compartieron las situaciones de riesgo que terminaron con sus vidas.

Los hijos de supervivientes viven marcados por la confusión y la responsabilidad que sintieron desde niños, por su deseo de reparación y la conciencia de que su propia existencia es, tal vez, una forma de compensación de una pérdida atroz. (Hirsch 2012, 59)

Alcoba no solo es hija de supervivientes, sino que ella misma es una superviviente. Tiempo después de conocer lo ocurrido y los nombres de las víctimas, Alcoba se enteró de que un militante de nombre César Porfirio y su hija fueron quienes las reemplazaron a ella y a su madre en la casa. La niña evitó la muerte porque no estaba presente cuando se realizó el ataque (2008, 127-128). La muerte de Porfirio da mayor relevancia a la amenaza que pesaba sobre ella y sobre su madre y que determinó su decisión de optar por el exilio. De algún modo, la muerte que les estaba destinada se llevó a otros.

Edward Said define el exilio como una grieta impuesta entre una persona y su lugar natal (2005, 136), un fenómeno histórico y secular producto del accionar de determinados grupos humanos sobre otros (138). En el caso de las dictaduras latinoamericanas el exilio implicaba la posibilidad cierta de salvar la vida. La investigadora Adriana Bocchino relativiza el lugar en el que se producen los textos relacionado con el exilio: “Mujeres, hombres, exilios que se escriben, escrituras exiliadas que nunca serán necesariamente en otro país. La pérdida, la quita, remarcada en la situación de exilio, pueden darse en el propio suelo” (Bocchino s.f., s.p.). Bocchino prefiere referirse a lo que denomina “una experiencia de exilio”, precisamente porque esas condiciones relacionadas con la experiencia se dan exclusivamente en el sujeto que escribe (ibíd.). Todorov afirma: “La mémoire est responsable non seulement de nos convictions mais aussi de nos sentiments” (2005, 25). En el caso de Alcoba nos interesa particularmente la experiencia del exilio en relación con su escritura y, al mismo tiempo, la relación de esa escritura con la memoria y la presencia del trauma, originado a partir del conocimiento de la suerte que corrieron los habitantes de *La casa de los conejos*.

Cabe remarcar especialmente la elección del francés como lengua literaria de la autora. No solamente para *Manèges*, sino también para toda su obra posterior. Como dijimos antes, *Manèges* en español significa tióvivo, carrusel o calesita, aunque en sentido figurado puede usarse como maniobra o artimaña. Como consecuencia de esa posibilidad del doble sentido es la propia autora quien explica su elección en una entrevista:

“Manèges” es un juego de palabras en francés. El título se debía a que aparecen dos calesitas en el texto, que es el primer sentido de la palabra. También es maniobra, manipulación, algo que se maneja de manera compleja. Entonces, al final del texto tenía el sentido de evocar el papel del Ingeniero (el personaje que construye la habitación oculta en la casa de La Plata). También lo había elegido como título porque

me evocaba una calesita perpetua, la de mis recuerdos de esos años, que giraban sobre sí. Entonces había un juego que era imposible conservar en castellano o en inglés, o sea que es un título que sólo funciona en francés. (Alcoba 2009, s.p.)

Por ese motivo el título para la edición en español fue *La casa de los conejos*, título que se mantuvo para la publicación en inglés, *The rabbit house* (2008). En su artículo “Autoficción/autobiografía, migración y exilio”, Jorgelina Corbatta acude a Julia Kristeva para dar cuenta de las tres pérdidas fundamentales que sufre un exiliado: “[...] de su madre, de su tierra madre, y de su lengua materna” (s.f., 14). Alcoba no perdió a su madre, aunque sí debió abandonar el país en el que vivía para vivir en otro en el que no se habla español. Ilse Logie sugiere que “[C]ada lengua implica una manera de concebir el mundo, por lo que, en el traslado de una lengua a otra, no solo se juega el mensaje, sino la recuperación o pérdida de posibilidades de la experiencia” (2018, 61). El español en Manèges queda desplazado, incluso para narrar una *Petite histoire argentine*⁵².

[N]o aparece allí ninguna niña ni nena, sino una «petite fille». Lo que es suficiente para crear la distancia necesaria —la distancia que yo en todo caso necesitaba— para escribir esa historia. Y para separar clara y definitivamente la niña que habla en ese libro de la «nena» que fui. (2010, 272)

Como afirma la propia autora, eligió el francés para la narración de su obra a pesar de que no es ni su lengua materna ni el idioma en el que ocurrieron los hechos (271). La niña que habla en el libro se puede identificar claramente con la Alcoba que vivió las experiencias narradas, la misma que toma la voz adulta en algunos pasajes de la narración para hablar de lo ocurrido. Esto sucede al inicio de la obra (para dirigirse a “Diana”), en el capítulo 6 (en el que se refiere

⁵² Subtítulo en la portada de Manèges.

a la palabra *embute*) y al final del libro, donde retoma esa voz adulta para hablar de la traición del Ingeniero. La niña “[...] no intelectualiza la situación porque no puede” dice la propia autora (2010, 273). Su relato queda así enmarcado por el de la Alcoba adulta, quien interviene mediante el comentario o la explicación cuando estos se hacen imprescindibles para la recepción de la historia. Esas intervenciones marcan la distancia entre la narradora en el presente y la niña que habla en el contexto de la época en la que transcurren los hechos. Esta diferencia discursiva señala también la diferencia entre la autora y su personaje, aspecto que acentúa la condición autoficcional del texto. Además, en esta novela se concreta una singularidad a la que ya nos referimos, de la autoficción con respecto a la autobiografía: la posibilidad que abre la autoficción de abordar un determinado periodo de la vida del autor (Alberca 2007, 290). La narración abarca apenas unos meses de la infancia de Alcoba.

Otro aspecto que llama la atención ligado a la elección del francés en *Manèges* es el de su traducción al español. Aunque Alcoba sea traductora y la obra abarque un periodo de su propia infancia, la traducción estuvo a cargo del escritor argentino Leopoldo Brizuela. La elección del francés delataría algo del trauma subyacente en relación con la lengua materna y el lugar en que ocurrieron los hechos (en el que se habla español), aunque al mismo tiempo se convierte en un recurso fundamental para intentar elaborarlo mediante la escritura:

Mi experiencia argentina está marcada por el silencio, por el miedo a hablar, por la autocensura constante. [...] El idioma francés me permitió explorar mi origen, mi pasado argentino. [...] Mi lengua literaria es el francés, pero con el francés vuelvo a remover la lengua madre y lo que llamo “el paisaje de origen”, las emociones infantiles. (Alcoba 2014, s.p.)

El trauma como “herida en el cuerpo” (Hirsch 2012, 14), ante la imposibilidad del duelo, se pone de manifiesto además en la necesidad de olvidar, expresada por la autora:

[A]ntes de comenzar esta pequeña historia, quisiera hacerte una última confesión: que si al fin hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar como por ver si consigo, al cabo, de una vez, *olvidar un poco*. (2008, 14, mis cursivas)

Esa necesidad de olvidar la obliga de algún modo a confrontar el pasado trágico, traumático, para intentar exorcizarlo mediante la escritura casi treinta años después de lo ocurrido. Esto nos remite a los tiempos propios de la memoria en cada sujeto o generación, el modo de recordar de acuerdo a la edad y al contexto en el que se vivió lo que se recuerda, el presente en el que los recuerdos se hacen efectivos, además del conocimiento paulatino de lo ocurrido. El paso de los años reduce la angustia y permite abordar lo que en otros momentos permanecía secreto o se consideraba prohibido (Arfuch 2013, 25). Además, en el caso de las narraciones de tipo testimonial, el presente adquiere una dimensión significativa en tanto son las condiciones de la actualidad política, social y biográfica, entre otras, las que permiten el testimonio o provocan su emergencia (Sarlo 2005, 79). Es justamente la necesidad de olvidar aludida por Alcoba la que vuelve imperativa la confrontación con su propio pasado mediante un “trabajo de memoria” (Jelin 2002, 14), para luego poder dar a conocer públicamente lo ocurrido en los meses previos al ataque a la casa en la que se escondía la imprenta de Montoneros. El trabajo de memoria y el transcurso de un determinado tiempo que permita el acceso a los recuerdos para hacerlos públicos constituyen dos aspectos indisolubles, que además se retroalimentan. Uno no puede existir sin el otro. La autora es una testigo que, como tal, prestará testimonio sobre su experiencia en el lugar de los hechos y sobre su relación con

las víctimas. Y también es una sobreviviente, en tanto salvó su vida como consecuencia de la decisión de su madre de partir al exilio.

[E]l testimonio se ha convertido recientemente en un género importante y dominante de la no-ficción que plantea el problema de la interacción entre hechos y fantasía. Y testimoniar –sobre todo los testimonios basados en el recuerdo– se ha transformado en un modo privilegiado de acceder al pasado y a sus traumáticas circunstancias. (LaCapra 2008, 24)

LaCapra destaca además la relación directa entre memoria y trauma, y las consecuencias de esa relación sobre la propia identidad. El trauma origina una brecha en la memoria, que a su vez produce una interrupción en la continuidad con el pasado. La identidad, ante esa ruptura, queda seriamente puesta en cuestión, desestabilizada (22). En el relato de Alcoba, a diferencia de los otros autores estudiados, el acercamiento a lo sucedido en el pasado no se produce a través de recuerdos de terceros, es decir, por medio de lo que Hirsch había denominado “posmemoria” (2012, 19). Si se exceptúa el ataque devastador a la casa, la autora fue testigo de todo lo narrado. Acude a un lapso determinado de su pasado infantil y a las experiencias de ese pasado de niña en la clandestinidad. Habla de todo lo que ve, siente, escucha e imagina, como si todo lo narrado reflejara lo que literalmente rodeaba a la niña dentro y fuera de la casa. De esa manera comunica sus experiencias, les otorga un sentido y puede afirmarse como sujeto. Los relatos surgidos de un trabajo sobre la propia memoria tendrían por efecto una cura de la alienación (Sarlo 2005, 51). Alcoba va a comunicar sus experiencias infantiles, aunque filtradas por su propia mirada adulta, con el conocimiento de todo lo ocurrido, no solamente en la casa de La Plata, sino también de todo lo que sucedió en la Argentina de la dictadura, a través de la información que fue surgiendo con la recuperación de la democracia.

El testimonio desde sus principios ha estado vinculado con la literatura, pues sus cualidades posibilitan el acceso a lugares de expresión a través de los cuales se pueden alcanzar los fragmentos de memoria y el horror de los hechos traumáticos alrededor de los cuales se construye el mismo. La literatura en sus cruces con el género testimonial permite revelar la experiencia. (Ragazzi 2013, 127)

Alcoba recuerda y escribe como adulta, aunque asumiendo el papel de testigo de la niña que fue, y dando testimonio de su experiencia. En la capacidad individual de recordar y olvidar, activando el propio pasado en el presente, se define “[...] la identidad personal y la continuidad del sí mismo en el tiempo” (Jelin 2002, 19). La literatura se vuelve imprescindible para permitirle a la autora la confrontación con el pasado, incluso si el lapso abarcado en el relato se refiere a unos pocos meses de su infancia. El conflicto con respecto a la propia identidad queda de manifiesto en una frase de la niña: ¿Cuál es, al fin y al cabo, mi nombre? (2008, 70), producto de un episodio que pone en peligro a los integrantes de la casa. El temor le lleva a decir a una vecina que no tenía apellido. Sabía que su madre era buscada por su pertenencia a Montoneros y, además, estaban esperando documentos falsos, lo que implicaba otros nombres y otros apellidos. Al referirnos a la identidad en relación a la autoficción, habíamos aludido a la importancia del nombre. No tener un nombre nos deja sin identidad (Gatti 2011, 130). La niña no está segura de su nombre, afirma no tener apellido, mientras esperaba adoptar otro nombre que se le asignaría mediante documentos falsificados. Esta inestabilidad de la identidad de la protagonista es producto del riesgo que el propio nombre implicaba en el contexto de la época, para uno mismo y para los demás. Un nombre propio podía desencadenar detenciones y muertes. Paradójicamente el lector no duda de la identidad de la niña, siempre sabe que es Alcoba. En cambio, el personaje duda de su nombre y, en un momento de incertidumbre y temor, también se despoja del apellido. Para la reconstrucción de la identidad en aquellos afectados por la violencia y los traumas subsecuentes es esencial la

interpretación de lo que se recuerda (Jelin 2002, 5). En este caso, esa interpretación de lo recordado se origina en la Alcoba adulta, aspecto que, junto con el viaje de 2003 a Argentina, serán los desencadenantes de la narración. Luego del retorno al lugar de los hechos, afirma “[...] a partir de entonces, narrar se volvió imperioso” (2008, 14). Esa urgencia por dar a conocer lo sucedido a partir de un trabajo de memoria originado por el viaje deviene impostergable para reparar la identidad rota del narrador y su personaje (Forné 2010, s.p.). Esta necesidad de narrar y de hacerlo en francés expone lo que significaba Argentina y la lengua materna en relación a la identidad: “[...] la lengua materna es definida por la propia Alcoba como una lengua ausente. [...] Argentina no es para Alcoba un espacio de retorno, sino *una identidad a construir enteramente*” (Badagnani s.f., s.p., mis cursivas). Tanto esa identidad a construir como la continuidad del yo en el tiempo se expresan en la necesidad de testimoniar mediante la narración. Si tenemos en cuenta que *Manèges* es la primera obra publicada por Alcoba, podemos deducir la importancia de su trabajo con la memoria, el trauma y la identidad, ya que el viaje de 2003, que podríamos considerar iniciático, determinaría el futuro de su carrera literaria.

5.3 Alcoba y la autoficción testimonial

La casa de los conejos constituye efectivamente un testimonio, teniendo en cuenta además todo lo que tiene el testimonio de elaboración catártica del trauma (Arfuch 2016, 145). Pero es mucho más que eso. La autora cuenta sus propias experiencias acudiendo voluntariamente a la ficción, incluso si el testimonio como tal no puede estar exento de ella, como argumenta Beatriz Sarlo:

El testimonio puede permitirse la anacronía, ya que se compone con lo que un sujeto se permite o puede recordar, lo que olvida, lo que calla intencionalmente, lo que modifica, lo que inventa, lo que transfiere de un tono o género a otro, lo que sus instrumentos culturales le permiten captar del pasado, lo que sus ideas actuales le indican que debe ser enfatizado en función de una acción política o moral en el presente, lo que utiliza como dispositivo retórico para argumentar, para atacar o defenderse, lo que conoce por experiencia y lo que conoce por los medios, que se confunde, después de un tiempo, con su experiencia, [...]. (2005, 79-80)

Podemos complementar la cita de Sarlo, con lo que Manuel Alberca considera algunos de los aspectos más distintivos de la autoficción, que además se encuentran presentes en *La casa de los conejos*:

Las lagunas o agujeros de la vida, la penumbra de los secretos familiares o íntimos, los claroscuros de la experiencia, en donde lo vivido se mezcla y confunde con lo imaginado, con lo soñado, con los mitos personales o con los mitos literarios, el universo caprichoso y frágil de la memoria, también lo olvidado, lo que no llega a ocurrir pero pudo haber ocurrido, son algunos de los contenidos que, por estar en los intersticios de lo biográfico y de lo ficticio, se perfilan como los más específicos de la autoficción. (2007, 49)

Todas estas características de la autoficción se suman al aspecto testimonial que sustenta la narración de la historia de Alcoba. La niña cuenta su propia experiencia, o más precisamente lo que recuerda de ella. Bruno Ragazzi trae a colación la dificultad que presenta esta novela en cuanto a cómo debería ser leída, si como un testimonio o como una ficción (2013, 127). En este sentido podemos afirmar que *La casa de los conejos* es una novela-testimonio (128). Por ello acordamos con Ragazzi cuando se refiere a esta novela como una “autoficción en clave testimonial” (2013, 133), en tanto estamos frente a una obra que fusiona aspectos ficcionales con la narración de la autora en calidad de testigo.

La adscripción de esta novela al género autoficcional se fundamenta también en la clara identificación que se produce entre autor, narrador y personaje. Además, en el carácter retrospectivo de la narración mediante la cual Alcoba intenta reconstruir una serie de hechos transcurridos durante su niñez. Para ello debe acudir a su imaginación, a los recuerdos y a las dudas sobre lo que recuerda (128). La autora fue testigo de los acontecimientos que narra, por lo cual su novela puede vincularse desde el comienzo con la escritura testimonial. Puesto que algunos sucesos fueron conocidos por Alcoba cuando ya estaba en el exilio y que el lapso temporal comprendido entre los hechos y el momento de la escritura es sustancial, la imaginación necesariamente ha sido utilizada para montar la secuencia de lo narrado. La irrupción de la ficción estaría ejemplificada claramente en la teoría que la autora elabora para explicar cómo el traidor encontró la ubicación de la casa, permitiendo el ataque devastador del que fue objeto.

Alcoba necesitó un acercamiento real, físico, al lugar de los hechos para finalmente confrontar los recuerdos y desencadenar la narración de su experiencia. Aunque no sabemos qué más recordó respecto de lo que ya sabía, y qué relación existe entre eso que recordó y su decisión de dar a conocer lo sucedido. “La casa de los conejos [sic] nació de una frase que me envió Chicha Mariani: ‘Creía que vos y tu mamá estaban muertas...’. No, no estoy muerta y me toca contarlo” afirma Alcoba (2014, s.p.). En el prefacio, en el diálogo imaginario con Diana Teruggi, la autora afirma que después de algunas postergaciones se le impone la necesidad de contar lo sucedido.

Y luego, un día, ya no pude tolerar la idea. De pronto, ya no quise esperar a estar tan sola, ni a ser tan vieja. Como si no me quedara tiempo.

Ese día, estoy convencida, se corresponde con un viaje que hice a Argentina, en compañía de mi hija, a fines del año 2003. En los mismos lugares, yo investigué, encontré gente. Empecé a recordar con mucha más precisión que antes, cuando sólo contaba con la ayuda del pasado. (2008, 13-14)

Lo que en el primer capítulo de este trabajo habíamos denominado “testimonio potencial”, en Alcoba pasa a transformarse en un testimonio concreto. Con testimonio potencial nos referimos al riesgo de desaparición, aludido por LaCapra, que pesa sobre ciertos hechos del pasado ante la posibilidad de la muerte de quien puede darlos a conocer. Una parte desconocida de la historia se pierde cada vez que alguien muere antes de dar testimonio sobre ciertos hechos vividos (2009, 24-26). El riesgo cierto de la muerte puede advertirse en la cita precedente de Alcoba en relación a la vejez. El paso del tiempo se va convirtiendo en una amenaza cada vez mayor para la memoria no verbalizada, no solamente por el olvido que el paso del tiempo puede producir, sino también porque lo no expresado desaparece con la muerte de quien lo recuerda.

Como dijimos antes, *La casa de los conejos* reúne muchas de las características necesarias para ser considerada una autoficción. Existe una coincidencia nominal entre la autora, la narradora y el personaje principal, además del uso de la primera persona. Su nombre de pila aparece en el relato (2007, 70) y también su edad. Dice tener siete años (19), edad que coincide con la que tenía la autora en 1975. Por otra parte, el ataque en el que murieron Diana Teruggi y otros ocupantes de la casa fue real⁵³, al igual que el exilio de su madre y la desaparición de Anahí, la beba de Diana. La autora acude a un periodo preciso de su propia

⁵³ La casa y la furgoneta gris en la que se distribuía la revista *Evita Montonera* se conservan actualmente en el estado en que quedaron luego del ataque del 24 de noviembre de 1976. Véase Casa Marinani-Teruggi / Asociación Anahí por los derechos humanos: <https://asociacionanahi.org/casa-mariani-teruggi/>

autobiografía, alrededor del cual elabora una obra en la que fusiona hechos reales con la creación ficcional, presente fundamentalmente en las especulaciones de la autora sobre la traición que determinó el destino trágico de los ocupantes de la casa, ya que todo esto sucede cuando la autora y su madre la habían abandonado. Alcoba afirma que el hecho de haberse mantenido en la frontera entre ficción y realidad, de no haber optado exclusivamente por una u otra opción, fue una decisión consciente (2010, 274). Mediante el subtítulo de la publicación en francés, *Petite histoire argentine*, introduce una ambigüedad que permitiría la lectura del texto como si se tratara de una obra de ficción, y al mismo tiempo como un relato autobiográfico. “¿[Q]ué hay aquí de mi historia?” se pregunta y nos plantea Alcoba (2010, 275). En la contratapa de la traducción al español el texto es identificado como una “novela de raíz autobiográfica”, aspecto que confirma la fusión de ficción y datos biográficos. El relato abarca un periodo preciso de su infancia, de un poco menos de nueve meses, lapso de tiempo que relaciona con la gestación, concretamente con el embarazo de Diana Teruggi. A medida que pasa el tiempo en *La casa de los conejos*, se están gestando otras cosas, como la salida de la infancia, la muerte simbólica de su propia niñez. Además, el desarrollo del embarazo de Diana es acompañado por un acrecentamiento constante del miedo y por el riesgo creciente de la muerte, que finalmente va a concretarse. (Ibíd.)

El regreso a la casa de La Plata produjo en Alcoba la evocación de lo narrado en “El cautivo”, un cuento de Jorge Luis Borges publicado en *El hacedor* (1998). Un niño es raptado durante un malón y vive muchos años con los indios. Cuando finalmente encuentran al indio de los ojos azules, ya no reconoce la lengua materna. Lo conducen entonces a la casa de sus padres, donde luego de un inicial desconcierto, se dirige al lugar en que durante su infancia

había escondido un pequeño cuchillo (un cuchillito de mango de asta). Y lo encuentra. La autora comprende entonces que su experiencia se asemeja más a una forma de regresar al pasado que a la evocación de lo sucedido a través del recuerdo (2010, 276). A medida que recorría la casa de La Plata conservada en ruinas, le pareció que iba encontrando cuchillitos, a la manera del niño cautivo transformado por el paso del tiempo. A su regreso a París, surgió la imposición del tiempo presente y de escribir esa experiencia. También se impuso la escritura en francés. La elaboración de la historia implica una construcción, luego de “[...] un gran proceso de fabricación y de deformación” (277). Ni la *petite fille* ni los militantes que intentó rescatar desde el uso del francés son aquellos que en realidad fueron. De algún modo son una reproducción, una duplicación. Aunque mucho de lo ocurrido haya sido real, la propia autora se cuestiona: “[...] ¿qué hay allí, al fin y al cabo, de mi infancia en la casa de los conejos?” (276-277). Esa duplicación transforma a los protagonistas reales de lo ocurrido en personajes de la narración, refrendando así el carácter autoficcional del relato:

La propuesta y la práctica autoficcional, [...] se fundamentan de manera más o menos consciente en confundir persona y personaje o en hacer de la propia persona un personaje, insinuando, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción [...]. (Alberca 2007, 32, cursivas del autor)

Alcoba recupera su experiencia del pasado y le da sentido mediante la escritura en el presente. El relato de la experiencia está unido a una presencia real del narrador en el pasado, a su cuerpo y a su voz (Sarlo 2005, 29). Es decir, sin la narración, esa experiencia quedaría limitada, encerrada en los recuerdos del testigo y, como consecuencia, condenada a desaparecer. Al mismo tiempo, ese lapso entre el momento de la experiencia y el de la escritura define dos niveles narrativos con diferentes funciones: “Mientras el primero

zambulle al lector en el tiempo pasado y en el sufrimiento de la memoria individual, el segundo traza el puente hace el presente y la memoria colectiva [...]” (Saban 2011, 2). Esa brecha se hace explícita al evocar la justificación de la lucha armada por parte de la niña y el rechazo manifiesto de la violencia por parte de la narradora adulta. Luego de la consumación del golpe de Estado, el 24 de marzo de 1976, la niña ensaya una justificación del uso de las armas por parte de Montoneros ante el gobierno de María Estela Martínez de Perón: “Perón, a su muerte, había dejado el país en manos de una patética e insignificante señora, manipulada por asesinos. Y por eso los Montoneros habían tenido razón al tomar las armas antes del golpe de Estado. Por lo menos, ahora era todo más claro” (98). La inmediatez de los acontecimientos narrados en la voz de la niña se contrapone con la voz adulta del prefacio, en el que Alcoba condena la violencia:

Voy a evocar al fin toda aquella locura argentina, todos aquellos seres arrebatados por la violencia. Me he decidido, porque muy a menudo pienso en los muertos, pero también porque ahora sé que no hay que olvidarse de los vivos. Más aún: estoy convencida de que es imprescindible pensar en ellos (14).

En este caso puntual, el momento de la escritura se aleja del momento de la vivencia para contradecirla. El trabajo con la memoria incorpora el recuerdo de manera dinámica en el presente, por lo que la experiencia de lo vivido puede modificarse posteriormente (Jelin 2002, 13), presunción que se ve reafirmada mediante este cambio de postura de la Alcoba adulta. La narradora adulta no piensa igual que su personaje principal, ella misma como niña, y lo dice abiertamente.

“[T]odo lo que uno inventa sobre uno mismo forma parte de su mito personal y, en consecuencia, es verdad” sugiere Vincent Colonna citando a Christopher Isherwood (2012,

96). En este aspecto conviene recordar la ficción implícita en *La casa de los conejos* por su carácter testimonial. Como dijimos antes, el testimonio no puede evitar la ficción. De acuerdo a Philippe Forest, “[...] ‘lo vivido’ no se distingue en absoluto de ‘lo ficticio’ cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo”, con lo que manifiesta su oposición a ubicar el testimonio y la ficción en campos antagónicos (2012, 221). Alcoba está abordando el texto mediante sí misma como un otro, “la niña que fui” (2008, 14), o más precisamente como “un yo *recordado* como otro” (Saban 2011, 2, mis cursivas). Este aspecto incorpora a la autora como personaje, aunque la condición autoficcional de la novela se reafirma aún más por la manipulación consciente de la ficción en beneficio del relato. El intertexto, la alusión a “La carta robada”, el cuento preferido del Ingeniero (2008, 59), le permite a Alcoba elaborar una teoría sobre la traición.

Esto no es sino una hipótesis mía en cuanto a lo que fue la realidad histórica. Pero una hipótesis esencial en la perspectiva del libro.

En torno a Poe, el libro encuentra una forma de desenlace y un hilo conductor diferente; paralelamente a la niña y a sus vivencias, «La carta robada» inscribe en el centro del libro una frontera borrosa *entre realidad y ficción* que me importaba esbozar. (Alcoba 2010, 278-279, mis cursivas)

Sin embargo, al igual que Albertina Carri y Félix Bruzzone, Alcoba no plantea el juego característico de las autoficciones clásicas. Aunque la propia autora confiesa haber ordenado el relato alrededor de “La carta robada” (2010, 277,) no parece existir en ella la voluntad de engañar al lector. Todo lo narrado es verosímil, aunque ello no implica que Alcoba no tuviera dudas sobre lo ocurrido, fundamentalmente sobre la identidad del traidor. La responsabilidad del Ingeniero en la delación le fue transmitida por “Chicha” Mariani, no fue un recurso inventado. De lo contrario, Alcoba estaría adjudicando una falsedad a Mariani sobre el episodio más trágico de esta historia. De hecho, su primera sospecha había recaído sobre

César, como consta en la novela (2008, 131). La existencia del Ingeniero también quedó corroborada por el testimonio de Mariani, por lo que tampoco se trataría de un personaje creado para el texto, aunque no conocemos su identidad ni dónde se encuentra o si fue asesinado y desaparecido luego de la delación que se le atribuye. El testimonio de Mariani alimenta la posibilidad de su responsabilidad en la traición. Lo que parece inverosímil es el procedimiento, que sin embargo sirve bien a la irrupción de lo ficcional en la narración de Alcoba. Si tanto él como el Obrero debían taparse con una manta para no poder ver el recorrido, alguien que conocía muy bien la ciudad pudo deducir ese recorrido de acuerdo al tiempo aproximado de viaje, a los sonidos, a los cambios de dirección del vehículo. Resulta mucho más creíble esa posibilidad que la de la ubicación de la casa desde un helicóptero, aunque esta última fuera posible. Todo encaja tan perfectamente con el cuento de Poe que una lectura minuciosa del texto nos demuestra que también la autora acude al recurso de la evidencia excesiva para su novela. Es decir, al exponer tan claramente al Ingeniero como responsable de la traición y detallar el método que pudo usar para ubicar la casa, una especulación de la autora, perdemos de vista que, en el contexto en que ocurrieron los hechos, el responsable de la delación pudo haber sido cualquiera. No obstante, conviene distinguir entre traición y delación. La traición siempre se origina en alguien del mismo grupo o bando al que pertenece. En cambio, la delación puede ser el resultado de una sospecha o certeza de cualquier persona sobre algo en particular. En este caso pudo ser un vecino, una maestra de la niña, un familiar, alguien que hubiera visto u oído algo y lo denunciara a la policía o a los militares. Nada se dice al respecto sobre el Obrero, el otro personaje que efectuaba los mismos recorridos que el Ingeniero, también oculto debajo de una frazada. Sobre César, Mariani asegura que no fue el traidor y que fue asesinado pocos días después, aunque era el único,

además de los que vivían en la casa, que conocía la dirección. La vecina a la que Laura le dijo no tener apellido pudo haber sospechado algo, ya que, según Mariani, quedó muy afectada y se fue del barrio poco después del ataque (2008, 130). Cualquiera de las maestras de la niña o cualquier vecino pudo poner en alerta a la policía o a los militares si advirtieron actitudes o movimientos sospechosos.

En la narración testimonial de Alcoba, aquellos aspectos que no recuerda, sobre los que duda o los que les fueron transmitidos por otros, derivaron en una escritura ficcional que fusiona su propia experiencia con aquellos episodios que no vivió. Es decir, acude a la ficción para completar aquellos episodios de su experiencia infantil y, al basarse en esa experiencia, los hace verosímiles. Por ello sostenemos que la confesa admiración del Ingeniero por Poe, el sistema que ideó para ocultar el embute, basándose en el recurso de la evidencia excesiva de “La casa robada”, y el testimonio de Mariani sobre la traición brindaron a Alcoba los elementos indispensables para elaborar su teoría ficcional sobre el modo en que la casa fue encontrada. El equivalente del mapa del cuento de Poe es, en *La casa de los conejos*, la ciudad de La Plata vista desde el aire. El desconocimiento de la identidad del Ingeniero permite sugerir que, en realidad, no podemos tener una certeza absoluta sobre su responsabilidad. El culpable no tiene nombre y, por lo tanto, tampoco una identidad real. Lo que Alcoba estaría insinuando es que la delación no fue responsabilidad de un individuo en particular. En realidad, pudo ser cualquiera. En el contexto de esa época, la sociedad en su conjunto estaba dispuesta a colaborar con los militares. Esto se observa muy claramente en *Los rubios*. No sabemos quién fue el responsable de la delación que permitió encontrar la casa de los Carri, aunque sí conocemos a la vecina que facilitó la captura. Esta vecina podría considerarse el

equivalente del Ingeniero de *La casa de los conejos*. Ambos funcionan como símbolos individuales de una sociedad en la que cualquiera pudo haber hecho lo mismo. En este sentido debemos considerar que las prácticas sociales genocidas apuntan al conjunto de la sociedad, no solamente a quienes van a convertirse en sus víctimas materiales. Uno de los objetivos es el de destruir las relaciones sociales existentes para reorganizarlas (Feierstein 2007, 247).

Cualquier extraño era un potencial enemigo.

[S]i el genocidio no está dirigido tan sólo hacia las víctimas del aniquilamiento material, cabe preguntarse entonces; ¿qué ocurre con una sociedad que participó de una masacre sin precedentes prestando su silencio, cuando no diversos modos de asentimiento, de delación, de usurpación o aprovechamiento de los bienes de las víctimas? ¿Es que acaso una pequeña traición en el ámbito de trabajo, el abandono de una medida de fuerza, la responsabilidad de un compañero, la denuncia anónima pueden ser comparables con la participación moral en un genocidio, sea a través del consentimiento activo o de la tolerancia y la inacción? (249)

Esta destrucción de las relaciones sociales es la que aparece como telón de fondo en todo el relato de Laura Alcoba. Es el aspecto que obliga a la simulación, a la mentira, a la vigilancia constante, y el que permite las delaciones y traiciones.

Al comienzo del texto existen algunos pasajes importantes que pasan casi desapercibidos en relación con el desenlace de la historia. En uno de ellos se hace alusión a la importancia del silencio y a cómo un niño pequeño delata involuntariamente a sus propios padres (2008, 19). Podríamos imaginar que esa alusión a la inocencia de la niñez se refiere en realidad a la de la propia Alcoba, inocencia que lógicamente la indujo a cometer errores que pusieron efectivamente en riesgo a los militantes de la casa. En este sentido, no debe olvidarse el carácter confesional implícito en el testimonio, por lo que es posible conjeturar la sospecha o el temor de la autora sobre una potencial responsabilidad suya en lo ocurrido, incluso si ya

no convivía con el grupo en el momento del ataque. Este aspecto se acentúa al considerar *La casa de los conejos* como una autoficción testimonial, en la que la ficción permite imaginar episodios ajenos a la experiencia en beneficio de la narración, aunque también ocultar o sugerir aquello que no aparece dicho de manera explícita. Otro pasaje del relato es aún más llamativo: “Desde hace algunos meses hay un auto negro, estacionado el día entero frente a la casa de mis abuelos. Adentro, una mujer rubia que teje, [...]” (2008, 22). Es decir, la casa de los abuelos estaba vigilada, por lo que no es difícil imaginar que luego de todos esos meses, aun con las precauciones que tomaban, Alcoba y su madre pudieran haber sido seguidas. Esta posibilidad se potencia en otro párrafo: “La señora que teje hoy no está en su puesto. ¿Habrá comprendido que nosotros comprendimos? A menos que alguien la haya relevado” (26). La espectacularidad de la manera en que el Ingeniero, el supuesto traidor, habría logrado ubicar la casa, el desconocimiento de su identidad, paradero y destino nos distrae de todas las otras posibilidades, sembradas por la autora a lo largo del relato.

Con respecto a la autoficción, Manuel Alberca se preguntaba por la necesidad de un autor de transformarse en un personaje de sí mismo, ajustado a sus necesidades o deseos (2007, 55). En el caso de Alcoba la respuesta se encontraría en esa necesidad imperiosa de narrar que citamos antes, como elaboración del trauma, del silencio autoimpuesto durante tantos años, para permitirse intentar olvidar. Hacia el final del libro, la autora adulta vuelve a irrumpir en la narración, aunque esta vez lo hace como personaje de la historia. Anteriormente la autora ya había entrado en el relato, aunque desde su lugar de narradora: en el prefacio dirigido a Diana (13-14), y en el capítulo 6 (49) para comentar su indagación sobre el uso de la palabra “embute”. Su intervención al final del texto es imprescindible para el relato,

especialmente para volver a Poe y relacionarlo con la traición del Ingeniero. Hasta allí el personaje protagonista había sido la Alcoba niña. En el final, la autora, el personaje principal y la protagonista se funden en la Alcoba adulta para enfocarse en las responsabilidades del traidor y en la falta de escrúpulos que posibilita la concreción de una masacre (135), incluso sabiendo que una beba se encontraba en el lugar. Por último, se refiere precisamente a Clara Anahí (136), la única sobreviviente del ataque, a su desconocimiento sobre lo ocurrido con sus padres biológicos y a la incertidumbre sobre su paradero actual.

Además de compartir las singularidades comunes a las autoficciones de los “hijos”, la novela de Alcoba aporta varios aspectos novedosos. En primer lugar, estamos frente a un testimonio autoficcional. La autora fue protagonista de hechos que ocurrieron durante su infancia y que no se conocían públicamente hasta la aparición del libro. La edad de Alcoba le permitió lo que a muchos otros hijos de desaparecidos les fue negado, es decir, la participación directa en los hechos narrados. Por otra parte, acude al intertexto para estructurar su narración en base a “La carta robada de Poe” y así introducir la mayoría de los argumentos ficcionales de la novela. Además, de manera velada, responsabiliza de lo ocurrido al conjunto de la sociedad. Incluso podemos asumir que insinúa la posibilidad de su propia culpa. El rostro desconocido del Ingeniero traidor puede ser reemplazado por el de cualquiera, como en esas figuras bidimensionales que se encuentran en sitios turísticos o de diversión, en las que se deja un hueco en el rostro para que cada uno coloque el suyo y se tome una fotografía. El planteo fundamental de Alcoba parece ser el de que nadie fue inocente durante la dictadura. Las cosas que sucedieron fueron posibles por el papel de las organizaciones armadas, por una dictadura criminal, y por la complicidad de gran parte de la sociedad argentina con esta última.

Conclusión

Tanto *Los rubios* de Albertina Carri, como *Los topos* de Félix Bruzzzone y *La casa de los conejos* de Laura Alcoba nos han permitido comprobar el hilo conductor que rige no solamente estas tres obras analizadas, sino también el resto de las obras de “hijos” que abordan la temática de la desaparición de personas durante el terrorismo de Estado. Estos trabajos en su conjunto nos permiten comprobar que existen diversas maneras de aproximarse al pasado y de abordar las memorias sobre lo ocurrido, con la figura del desaparecido como desencadenante o temática fundamental de sus películas y textos literarios. La pertenencia a una misma generación, la pérdida de los padres o de otros seres queridos, la imposibilidad del duelo ante la falta de los cuerpos, el trauma resultante de las desapariciones, los cuestionamientos sobre la propia identidad y el protagonismo en sus propias historias son aspectos comunes a todos los autores mencionados, aún en la diversidad presente en sus respectivas obras.

Como hemos podido apreciar, el primer capítulo de esta tesis nos permite dar cuenta del contexto histórico y político en el que se origina la figura del detenido desaparecido, además de su importancia como símbolo de lo ocurrido en la Argentina de la dictadura. Luego del retorno de la democracia en 1983, fueron aflorando los testimonios de quienes habían sobrevivido a los campos clandestinos de detención. La esperanza de encontrar con vida a los detenidos fue dando lugar al conocimiento de una verdad tan siniestra como difícil de aceptar. Los familiares comenzaron a saber que sus seres queridos habían sido torturados, asesinados y sus cuerpos desaparecidos. La lucha que habían comenzado las Madres de Plaza de Mayo para reclamar información sobre el destino de sus hijos en plena dictadura se transformaría en una

exigencia constante de justicia y castigo a los culpables de las atrocidades cometidas. Raúl Alfonsín, el primer presidente de la posdictadura, crearía una comisión para la investigación de lo ocurrido. La CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) sería la encargada de recabar testimonios que permitirían confirmar los crímenes cometidos por los responsables de la dictadura, así como determinar la ubicación de centros clandestinos de detención distribuidos por todo el país. En 1984, el informe de la CONADEP se publicaría en forma de libro con el título *Nunca Más*. Dicho informe serviría posteriormente para la condena a los jefes del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional en el histórico Juicio a las Juntas de 1985. Sin embargo, ante algunas sublevaciones militares amenazantes para la democracia, Alfonsín optó por negociar y dejar sin efecto las resoluciones mediante las conocidas como leyes del perdón. A estas leyes seguirían los indultos dictados por Carlos Menem, el sucesor de Raúl Alfonsín en la presidencia del país. En consecuencia, los responsables del genocidio argentino pasaron a gozar de total impunidad pese a las pruebas irrefutables contra ellos.

Los testimonios de los sobrevivientes se fueron convirtiendo en una vía privilegiada de conocer lo ocurrido, pero también en el fundamento de una memoria oficial, parcial o sesgada, en tanto el relato sobre el pasado había sido elaborado casi exclusivamente por las víctimas que lograron salir con vida de los campos de detención y por los militantes que habían formado parte de las agrupaciones guerrilleras. Otros posibles acercamientos al pasado, como los que cuestionaran esas memorias, parecían implicar una justificación de lo ocurrido. La impunidad de los genocidas alimentó los reclamos de justicia de las agrupaciones de Derechos Humanos, como Abuelas y Madres de Plaza de Mayo. La figura del desaparecido como

estandarte de esos legítimos reclamos fue consolidando una forma de abordar el pasado que aquí hemos denominado memoria militante o, siguiendo a Vezzetti, memoria montonera (2002, 30), basada en la idealización de las víctimas. Esta memoria evitaba cualquier referencia a la lucha armada anterior a la dictadura, que incluyó atentados, secuestros y asesinatos en la vía pública. La falta de castigo a los culpables de la dictadura también dio lugar a los “escraches” de la Agrupación H.I.J.O.S., con los que se difundían públicamente los domicilios o lugares de trabajo de quienes habían tenido responsabilidades en la represión ilegal. Con ello se lograba que aquellos que habían evitado la cárcel sufrieran, cuando menos, el repudio público. Luego de muchos años de impunidad de los responsables del terrorismo de Estado, la Corte Suprema de Justicia declaró inconstitucionales las denominadas “leyes del perdón” en 2005, y también los indultos en 2010, por lo que muchos de los represores pudieron ser juzgados y las anulaciones de las condenas anteriores quedaron sin efecto.

El segundo capítulo está dedicado a la autoficción, un género con características definidas que permiten distinguirlo del resto de las escrituras autobiográficas. Los respectivos pactos de lectura permiten confirmar esa distinción. Nuestro estudio examina la existencia del pacto autobiográfico, del novelesco o de ficción, y del pacto ambiguo característico de la autoficción. Además, los dos géneros lindantes con la autoficción, la autobiografía clásica y la novela autobiográfica, exigen un autor reconocible públicamente, aspecto que en las autoficciones carece de relevancia o, al menos, no es imprescindible. En las autoficciones habitualmente existe una correspondencia nominal entre autor, narrador y protagonista o personaje principal del relato, además de una fusión de ficción y datos reales de la vida del autor. Esta simultaneidad de realidad y ficción generalmente es planteada de manera

consciente, como un desafío del autor al lector para que este último intente dilucidar dónde se encuentra realmente la frontera que separa ambos aspectos.

Las autoficciones de “hijos”, en cambio, plantean desafíos diferentes. Estos autores acuden a la ficción como una necesidad, no meramente como una elección para “jugar” con la propia biografía. La carencia de recuerdos propios determina en gran parte esta necesidad, ya que la ficción es una de las vías con la que pueden rellenar huecos, abordando así el tema de la desaparición forzada de personas, con ellos mismos como protagonistas de sus historias, que se sustentan en gran parte en la figura del desaparecido. Cabe recordar que la mayoría de estos escritores y cineastas son precisamente hijos de desaparecidos. Esto nos lleva a sostener que el pacto de lectura de las autoficciones de “hijos” es diferente del de las autoficciones canónicas. En esta tesis propusimos denominarlo “pacto autoficcional”, en tanto la ficción en mayor o menor medida queda al descubierto desde el principio. Podemos situar la duplicación de Albertina Carri en *Los rubios* como paradigma de este aspecto. No existe la intención de desafiar al lector o espectador, al menos en el sentido que proponen las autoficciones canónicas. Por el contrario, los trabajos de “hijos” develan la existencia de otras memorias, otros modos de abordar el pasado, así como la necesidad de confrontar y elaborar el trauma que acarrearán desde la infancia mediante la creación artística. La búsqueda identitaria también se presenta como un desafío en el desarrollo de sus narraciones. Las mutaciones constantes de la identidad de Félix Bruzzone en *Los topos* es el caso más emblemático de esa búsqueda.

Por las diversas publicaciones de prensa, documentales y textos literarios aparecidos luego del retorno de la democracia, conocemos parte de la vida de algunos de estos autores y

algunas de las historias a las que hacen referencia en sus obras, como el caso del ataque a la casa de La Plata en la que Laura Alcoba vivió con su madre. Algunos de ellos eran, antes de convertirse en autores, figuras conocidas públicamente por su condición de hijos de desaparecidos. En otros casos, fueron sus trabajos artísticos los que los dieron a conocer, junto con las particularidades de sus propias vidas en relación a las desapariciones de sus padres o de otros seres queridos. Sus textos y películas cuestionan, provocan, dan a conocer experiencias personales, abren caminos a otras propuestas y posibilidades de abordar el pasado, arremeten contra la idealización de la generación de los desaparecidos, se atreven a abordar la figura del traidor, manifiestan sus desacuerdos o dudas sobre la elección política de sus padres en detrimento de la familia. De todas las autoficciones mencionadas al comienzo, optamos por tres para los respectivos análisis, basados en aquellos aspectos que las diferencian notablemente de las demás. *Los rubios* de Albertina Carri desafía por primera vez la memoria militante. *Los topos* de Félix Bruzzone es una búsqueda desenfrenada de la propia identidad, siempre inestable. *La casa de los conejos* de Laura Alcoba es una autoficción testimonial sobre su experiencia de niña en una casa operativa de la organización Montoneros, antes y en los comienzos de la dictadura. Al igual que Bruzzone, Alcoba además aborda la figura del traidor dentro de los grupos de la militancia revolucionaria.

En el capítulo III nos referimos puntualmente a *Los rubios*. Hemos destacado cómo Albertina Carri desafía la memoria militante al desplazar los testimonios de los compañeros de sus padres a un lugar subalterno, casi accesorio del film, para dejar en evidencia que ése es el lugar que deben tener, que ningún individuo o grupo es dueño de la historia. Es significativo que quien haya roto con esa memoria hegemónica, edificada alrededor del testimonio, haya

sido una hija de desaparecidos. Carri abrió un camino que parecía vedado, el de abordar el pasado desde otro lugar, rompiendo la dependencia que existía entre su generación y la de sus padres para poder referirse a los hechos de la dictadura y a la militancia política.

También pudimos observar cómo la cineasta construye una autoficción original, novedosa, en tanto se hace representar por una actriz, pese al carácter documental de la obra. Carri aparece en el documental también como ella misma, a veces como la directora del documental, dando instrucciones a su alter ego y, en otras, como ella misma, como cuando hace preguntas concretas a vecinas del barrio en el que desaparecieron sus padres. En ocasiones incluye tomas en las que su impresión y emoción es evidente, como, por ejemplo, cuando escucha cómo habían torturado a su padre. En episodios puntuales, como los mencionados, parece olvidar que en el film hay una Carri ficcional que la interpreta. Por ello hicimos referencia a que se produce una duplicación de Carri por la actriz y no un desdoblamiento. En todo caso, el desdoblamiento se produce en ese cambio de roles de la propia cineasta a lo largo de su película.

Por otra parte, si bien Carri prescinde voluntariamente del testimonio militante como vía de acceso al pasado de la dictadura, nos hace ver que existen otras voces, otros testimonios, demostrando, además, que el miedo de las personas a revelar lo que saben o han visto, inculcado durante el terrorismo de Estado, aún subsiste. Esto es evidente especialmente cuando se entrevista a dos vecinas del barrio en el que los padres de Carri fueron secuestrados. La primera vecina reconoce a Carri, aunque enseguida se desdice. El temor es evidente, aunque afirma haber conocido al matrimonio y haber recibido en su casa a Albertina y a sus

hermanas. Habla desde una ventana, mientras una reja la separa del grupo de filmación que intenta recabar información sobre lo sucedido en la época del secuestro. De uno de los testimonios de la segunda vecina surgirá el título del documental. En efecto, esta vecina habla de los Carri como “los rubios”, según ella en la familia todos eran rubios. De esa manera daba a entender que la familia era percibida como ajena al barrio, por lo que eso pudo haber determinado la suerte del matrimonio. También vimos cómo la segunda vecina también testimonia sobre su propia delación de los padres de la cineasta. Muchos años después de lo sucedido, imprevistamente, Carri se encuentra entrevistando a quien facilitó la captura de sus padres. Los testimonios de las vecinas, particularmente el de la segunda, demuestran que existen otras voces, otras memorias, en gran parte inexploradas, y que, como en este caso, son puestas en evidencia en detrimento de los testimonios redundantes de la militancia setentista.

En el capítulo IV nos referimos a *Los topos*, la novela de Félix Bruzzone. Consideramos cómo la novela plantea una búsqueda incesante de la identidad del protagonista, reflejada en los múltiples cambios, incluso físicos, que revelan la inestabilidad identitaria que puede padecer un hijo de desaparecidos. Vimos también que Bruzzone parece querer trasladar al lector la falta de respuestas a sus dudas y cuestionamientos sobre el pasado. Plantea una serie de interrogantes, claves para el desarrollo de la novela, aunque todos quedan sin responder. La imposibilidad de la falta de certezas sobre la propia identidad queda en evidencia en todo el relato. No sabemos si su madre tuvo otro hijo en la ESMA, tampoco si nació su propio hijo, si Maira era su hermana, si el Alemán fue efectivamente un represor de la dictadura. En el final, abierto, se sugiere que también él puede convertirse en un desaparecido. Por otra parte, sabemos que es real que Bruzzone vivió con sus abuelos luego de quedar

huérfano, y que su padre fue un militante del ERP, un infiltrado (un topo) en el ejército, que facilitó el ataque a un cuartel. Sin embargo, mediante la ficción, el autor decide convertir a su padre desaparecido en un traidor que permitió la captura de sus compañeros y la de su esposa, madre del protagonista. Es decir, al igual que en la novela de Laura Alcoba, se aborda la figura del traidor en las organizaciones guerrilleras, con lo que también Bruzzone confronta la idealización de la memoria militante.

También pudimos observar que el carácter autoficcional de la novela queda expuesto en varias ocasiones. En la modificación del nombre de su abuela (“Lela” por “Leda”) y en la mención falsa de su fallecimiento. También es ficcional la traición del padre y la casi total falta de contacto con su familia paterna, además de la transformación de Bruzzone en un travesti. En la novela son muchos más los aspectos ficcionales que los reales. Quizás lo más novedoso en esta autoficción biográfica sea que a lo largo de la historia no se consigna en ningún momento el nombre del protagonista. Dijimos que esa particularidad podía tener relación con la inestabilidad identitaria del personaje de la novela. Pudimos comprobar también que, pese a la ausencia del nombre, sabemos desde las primeras líneas que el personaje principal de la historia es el propio Bruzzone.

Otro aspecto que destacamos de esta novela fue el del humor y la ironía con los que el autor se refiere a la agrupación H.I.J.O.S. y los insultos con los que su familia materna se refería a su padre desaparecido. En la ficción, el insulto era la única forma con la que la familia materna se refería a su padre. Como en el caso de Carri al momento de desafiar la memoria militante, Bruzzone pudo permitirse el sarcasmo al tratar temas sensibles porque

también él es hijo de desaparecidos. La novela no suscitó debates ni polémicas, como había ocurrido unos años antes con *Los rubios*, con lo que también quedó demostrado que la sociedad argentina ya estaba preparada para recibir un relato de estas características.

Por último, en el capítulo V, abordamos el análisis de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba. Vimos que, a diferencia de la mayoría de los “hijos”, Alcoba fue testigo de lo narrado en la novela, ya que contaba con una edad que le permitió recordar gran parte de lo sucedido en una casa operativa de la agrupación Montoneros, en la que convivió con su madre y otros militantes. Por ello planteamos que la de Alcoba es una autoficción testimonial. La autora, al narrar parte de su infancia, pone en evidencia los riesgos, la convivencia con las armas, el miedo y la simulación constante a que eran sometidos los hijos de militantes en el contexto de violencia política anterior y posterior al golpe de Estado. La madre de Alcoba decide exiliarse en Francia, con la que ambas salvan sus vidas. Un aspecto valioso de este relato es el cuestionamiento a los jefes de la organización, quienes se encontraban a salvo en el exterior mientras los militantes de base arriesgaban a sus familias y eran capturados y asesinados en el país. Ese es otro de los temas que la memoria militante suele omitir, o que no aborda en profundidad. Alcoba lo menciona cuando desde la organización no se oponen a que su madre abandone el país, aunque no le brindan ningún tipo de apoyo en una situación de riesgo extremo. Con el transcurso del tiempo Alcoba, radicada en Francia, se entera de que la casa había sido atacada y que todos sus ocupantes habían muerto, incluso quien había reemplazado a su madre como encargado de la imprenta clandestina de la organización. La autora nos relata los días de su infancia en esa casa, en ese contexto, pero desde una mirada adulta, muchos años después de lo ocurrido y con el conocimiento de todo lo que había pasado en el país.

Comprobamos entonces las dificultades planteadas por el lapso que separa el tiempo de la experiencia de aquel de la escritura, aproximadamente treinta años en este caso puntual. Quedan expuestas entonces las dificultades que plantea la memoria, la confusión entre lo real y lo imaginado. Un viaje al lugar de los hechos será el desencadenante de la escritura, e indirectamente de la carrera literaria de esta autora.

En la novela, la ficción se funde con la vida de la Alcoba niña de diversas maneras. Como dijimos anteriormente, las dificultades que plantea la memoria sobre hechos traumáticos y tantos años después de sucedidos, implican la mediación de memorias de otros, de información de los medios y, necesariamente, de la imaginación para dar forma a la narración. Alcoba hace referencia a la figura del traidor, aunque para ello recurre a una especulación, a una ficción, elaborada a partir de un cuento de Edgar Allan Poe, luego de que “Chicha Mariani”, a quien nos referimos antes, le confiara quién había sido el que permitió ubicar la casa a policías y militares. En la novela, Alcoba plantea una ficción bastante inverosímil, de cómo el traidor habría encontrado la casa, valiéndose de una estrategia descrita por Poe en el cuento “La carta robada”. En el análisis planteamos diversos detalles o episodios a lo largo del texto que pasan desapercibidos ante la espectacularidad de la ubicación de la casa planteada por Alcoba, pero que sugieren que la responsabilidad del ataque pudo haber sido de cualquiera. Un vecino, una maestra de la niña, algún error de un integrante del grupo o de la propia Alcoba, la vigilancia a que ya estaban expuestas ella y su madre antes del traslado a la casa, indican que la ubicación de esa casa pudo haber sido mucho más sencilla que la elaborada ficcionalmente por la autora. El apoyo del pueblo con el que esperaban contar las organizaciones guerrilleras jamás se concretó. Por el contrario, la gente común seguía sus

vidas cotidianas sin enterarse de mucho de lo que estaba ocurriendo, gracias a la manipulación mediática que ejercía el gobierno de la dictadura. Se podría decir que las agrupaciones de la guerrilla revolucionaria eran percibidas más como una amenaza que como una esperanza de un cambio positivo para el país. Por eso, el hecho de denunciar a sospechosos de integrar estas agrupaciones podía llegar a considerarse algo correcto en el contexto de la época. Esto que pudimos ver claramente en *Los rubios* mediante el testimonio de la vecina que delata al matrimonio Carri, se percibe también en la novela de Alcoba a través del temor que sentían los habitantes de la casa ante todos los que no pertenecían al grupo, ante un mundo exterior del que debían aislarse. Cualquiera podía representar una amenaza.

Como pudimos apreciar a lo largo de este trabajo, las tres obras analizadas abordan de formas diversas el pasado trágico de los años setenta en Argentina. A su modo, cada una confronta la memoria militante, dejando en claro que existen muchas otras memorias y modos de acercarse a los hechos de ese pasado que no deja de instalarse constantemente en el presente de los argentinos. Es muy significativo que esos cuestionamientos surgieran de hijos de las propias víctimas de la desaparición forzada de personas o, como en el caso de Alcoba, de la hija de una militante con una gran responsabilidad dentro de la organización Montoneros. La autoficción se instala como una necesidad en estos autores de la posmemoria para poder narrar lo ocurrido. Aspectos de sus respectivas biografías y de hechos reales se mezclan con la ficción, resultante de la mediación de recuerdos ajenos y de la propia imaginación, para poder abordar el trauma de la desaparición, de la orfandad, e intentar elaborarlo mediante la literatura o el cine. Las memorias de los “hijos” implican, además de la posibilidad de confrontar el trauma, cuestionamientos sobre la propia identidad, ligada al

nombre propio y a un pasado del que fueron víctimas directas, como consecuencia de decisiones en las que no tuvieron ninguna injerencia y, fundamentalmente, de la represión ilegal del terrorismo ejercido desde el Estado. Pudimos observar que la memoria y la identidad no son fenómenos heredados ni constituyen aspectos inmodificables. Por el contrario, ambos se retroalimentan a través de una mirada crítica ubicada siempre en el presente. Por eso resulta tan significativo que esta generación de “hijos” haya optado por la creación artística como el modo privilegiado de abordar sus respectivas historias personales y familiares.

Haber podido reunir en un grupo bastante numeroso a hijos de los militantes de los años setenta en su calidad de escritores y cineastas autoficcionales constituye una confirmación de las singularidades que destacamos en el conjunto de estos autores y sus obras. Casi todos ellos son hijos de desaparecidos y se transforman en los personajes principales de sus respectivas narraciones, con la desaparición forzada de personas como desencadenante o eje alrededor del cual se desarrollan las mismas. Si nos referimos puntualmente a las tres obras elegidas para el análisis, podemos afirmar que, en su diversidad formal, son representativas del resto. Puede plantearse como un hecho curioso que estos autores hayan conformado, sin proponérselo, una suerte de “grupo” como consecuencia de los aspectos comunes a sus vidas personales y a sus obras. Estas autoficciones no pueden abordarse considerándolas como un simple fenómeno generacional. Muy por el contrario, la autoficción se impuso como una forma casi inevitable de poder abordar el tema de los desaparecidos y la dictadura. Estos autores y cineastas fueron víctimas directas de la maquinaria de exterminio que los dejó huérfanos. La conformación de este “grupo” de autoficciones es un fenómeno relativamente nuevo, si consideramos a *Los rubios* (2003) como el documental que inaugura esta serie de

obras. Precisamente por ser tan nuevo es esperable que sigan apareciendo trabajos de estas características, de estos autores o de otros. También es factible, y deseable, que aparezcan otras voces, otras percepciones sobre lo ocurrido en la Argentina del terrorismo de Estado. Creemos que sería saludable la publicación de trabajos de otros hijos de esa misma generación, abordando otras memorias, otros acontecimientos traumáticos, otras búsquedas identitarias. Todos los hijos de la generación de los setenta fueron, en mayor o menor medida, víctimas de la dictadura y de la violencia política anterior al golpe de Estado; hijos de empresarios asesinados, de víctimas de atentados de la guerrilla, de soldados muertos en Malvinas, incluso de militares y represores, entre muchos otros, podrían ofrecernos sus visiones para poder contrastarlas con los trabajos analizados en esta tesis. No podemos aventurar si esto sucederá. Los “hijos” demostraron que otras memorias son posibles, aunque para ellos haya sido necesario confrontar una memoria que idealizaba a sus propios padres. También demostraron que la creación artística puede transformarse en una forma de abordar el trauma, elaborar el duelo ante lo irremediable y cuestionar la propia identidad. Por último, nos permitieron observar que el pasado debe ser abordado siempre con una mirada crítica desde un presente dinámico que inevitablemente lo va modificando. Precisamente por esa mirada crítica, la aparición de este conjunto de obras fue posible.

Bibliografía

- Abuelas de Plaza de Mayo*. “Recupera su identidad otro nieto apropiado”. Buenos Aires, 2007. Web. 12 abr. 2017.
<<https://www.abuelas.org.ar/noticia/recupera-su-identidad-otro-nieto-apropiado-71>>
- Achugar, Hugo. “Historias paralelas / ejemplares: La historia y la voz del otro”. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Beverley, John y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002. 61-83.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2010.
- Aira, César. *Cómo me hice monja – La costurera y el viento*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2009.
- . “Diario de un genio”. Actas II Coloquio Internacional “Escrituras del yo”, Rosario, 18, 19 y 20 de agosto de 2010. Web. 12 ag. 2014
<http://www.celarg.org/int/arch_coloquios/aira_acta.pdf>
- Alarcón, Javier Ignacio. “Una autoficción sin identidad: reflexiones en torno a la autoficción especular”, en Casas, Ana (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid: Iberoamericana, 2014. 107-125.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- . “¿Existe la autoficción hispanoamericana?” Cuadernos del CILHA. N° 7/8. (2005-2006). Web. 10 ag. 2013. <<http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/Alberca-3.pdf>>
- Alcoba, Laura. “El idioma francés me permitió explorar mi pasado argentino”. Entr. Silvina Frieria. *Página 12*. 13 oct. 2014. Web. 26 ag. 2015.
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-33672-2014-10-13.html>>
- . *La casa de los conejos*. Barcelona: Edhasa, 2008.
- . “Laura Alcoba: un libro sobre vivos y muertos”. Entr. Cristina Papaleo. Especial Feria del Libro de Leipzig 2010. *DW. Made for minds*. 19 mzo. 2010. Web. 26 ag. 2015.
<<http://www.dw.com/es/laura-alcoba-un-libro-sobre-vivos-y-muertos/a-5373055-0>>

- . “*Manèges / La casa de los conejos*, o la elección de una postura híbrida”. *La obsesión del Yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Toro, Vera, Sabine Schlikers, y Ana Luengo (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2010. 269-280.
- . *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris : Gallimard, 2007.
- . “No quise caer en el juicio a mis padres ni idealizar la militancia”. Entrevista. *Tiempo Argentino*. 2015. Web. 26 ag. 2015.
<<http://tiempo.infonews.com/nota/149643/no-quise-caer-en-el-juicio-a-mis-padres-ni-idealizar-la-militancia>>
- . “Tejemanaje - Entrevista a Laura Alcoba”. *Apóstrofe*. Entrevista publicada originalmente en la sección cultura del ex diario *El Ciudadano*, 28 de abr. 2008. 27 oct. 2009. Web. 26 ag. 2015.
<<http://pifiada.blogspot.ca/2009/10/tejemanaje-entrevista-laura-alcoba.html>>
- Arendt, Hannah. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Arenes, Carolina y Astrid Pikielny. *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- Arfuch, Leonor (dir.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- Arfuch, Leonor. “(Auto)ficciones de infancia”. *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*. Bernhard Chappuzeau, Christian von Tschilschke (eds.). Madrid: Iberoamericana, 2016; Frankfurt am Main: Vervuert, 2016. 143-160.
- . *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2013.
- . “Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura”. *Kamchatka*. Revista de análisis cultural. Universidad de Valencia. 6 dic. 2015. 817-834. Web. 25 jun. 2016. <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7822/7732>>
- Argento, Analía. *La guardería montonera. La vida en Cuba de los hijos de la Contraofensiva*. Buenos Aires: Marea, 2013.
- Arroyo Redondo, Susana. *La autoficción: Entre la autobiografía y el ensayo autobiográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Universidad de Alcalá. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Filología, 2011.
- Asociación Anahí por los Derechos Humanos. Web. 17 abr. 2017.
<<https://asociacionanahi.org/asociacion-anahi/>>
- Audiovideoteca de escritores. Laura Alcoba, biografía. Web. 17 abr. 2017.

<<http://audiovideotecaba.com/laura-alcoba-biografia/>>

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. 2000. Web. 18 nov. 2016. <<http://www.idelberavelar.com/alegorias-de-la-derrota.pdf>>

Bacca, Hilario. “El nieto 95 logró mantener su nombre de crianza: Generé derechos para otras personas”. Entr. Bárbara Defoix. *Diario Perfil*. 10 mzo. 2017. Web. 15 mzo. 2017. <<http://www.perfil.com/sociedad/hilario-bacca.phtml>>

Badagnani, Adriana Paula. “Trabajo final seminario de posgrado: ¿Cómo se hace un autor en Argentina? ¿Cómo se hace un autor? Laura Alcoba y el exilio de una segunda generación.” Universidad Nacional de Mar del Plata. Web. 14 abr. 2016. <https://www.academia.edu/5878963/Como_se_hace_un_autor_en_los_margenes>

Bajtín, Mijail. *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus, 2000.

Barthes, Roland. “La muerte del autor”. 1968 Web. 15 ag. 2013 <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>>

Basile, Teresa. “La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone”. CELEHIS no.32 Mar del Plata dic. 2016. Web. 7 jun. 2017. 141-169. <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2313-94632016000200011>

Bauman, Zygmunt. *La sociedad individualizada*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

Benjamin, Walter. “El autor como productor”. Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el estudio del fascismo. París, 27 de abril de 1934. Web. 10 ag. 2013. <<http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf>>

Beverley, John. “Anatomía del testimonio”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIII, N°25, Lima, 1987. 7-16. Web. 27 dic. 2016. <https://www.jstor.org/stable/4530303?seq=1#page_scan_tab_contents>

---. “Introducción”. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Beverley, John y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002. 17-29.

---. “Prólogo a la segunda edición”. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Beverley, John y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002. 9-16.

Beverley, John y Hugo Achugar. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.

- Blejmar, Jordana. "Copyright de la memoria, autoficción y novela familiar en *Soy un bravo piloto de la nueva China*". Kamchatka N.3 - Revista de análisis cultural. Universitat de València. 2014. Web. 2 jul. 2015.
<<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3578>>
- . *Playful Memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Switzerland: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2016.
- Bocchino, Adriana A. "Cuando no hay donde volver: las constancias del exilio". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. n.d. Web. 20 abr. 2017.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuando-no-hay-donde-volver-las-constancias-del-exilio/html/b6afdc6-a0fd-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_>
- Borges, Jorge Luis. "El Aleph". *El Aleph. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 617-630.
- . "El otro". *El libro de arena*. Madrid: Emecé, 1980. 7-14.
- . "Borges y yo". *El hacedor. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 808.
- . "El cautivo". *El hacedor. Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 788.
- Bruzzone, Félix. 76. *Un clásico + dos nuevos cuentos*. Buenos Aires, 2015.
- . "Entrevista a Félix Bruzzone". Entr. Martín Caamaño. *Los inRocKs*. 17 enero 2015. Web. 2 ag. 2015. <<http://www.losinrocks.com/libros/entrevista-a-felix-bruzzone#.Vb5zmfk-ey2>>
- . "Entrevista con escritor argentino Félix Bruzzone". Entr. Cristina Papaleo. Especial Feria del Libro de Leipzig 2010. *DW. Made for minds*. 21 marzo 2010. Web. 2 ag. 2015. <<http://www.dw.com/es/entrevista-con-escriptor-argentino-f%C3%A9lix-bruzzone/a-5376824>>
- . *Los topos*. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2014a.
- . "Recrear los '70. Ficción y origen en la narrativa de Félix Bruzzone", 2014b. *Infojus Noticias*. Recuperada de *Infojus Noticias* por Avestruz. Web. 15 jul. 2015. <<http://www.avestruz.com.ar/infojus/archivo/2014/01/26/ficcion-y-origen-en-la-narrativa-de-felix-bruzzone-3013/>>
- . "Si para que los verdaderos hijos de puta vayan a la cárcel, el precio a pagar es que tipos como tu viejo queden presos, yo lo pago". Arenes, Carolina y Astrid Pikielny. *Hijos de los 70. Historias de la generación que heredó la tragedia argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016. 21-39.

- Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo xxi editores, 2007.
- Calveiro, Pilar. “Los usos políticos de la memoria”. *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires : CLACSO, 2006. 359-382. Web. 7 jun. 2017.
<<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20101020020124/12PIICcinco.pdf>>
- . *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
- Campero, Agustín. “Aquí, el mal”, *El Amante* 192, p. 21. 2008. “Anexo 2” de Dufays, Sophie, *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008)*. Alegoría y nostalgia. Rochester (USA): Tamesis, 2014. 313-315.
- Campo, Javier, y Cristian Dodaro. “Los rubios no: qué es el cine militante”. *Question*. Vol 1. N.11. 2006. Web. 18 jul. 2015.
<<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/220>>
- Carri, Albertina. “Esa rubia debilidad”. Entr. Moreno, María. 19 oct. 2003. Web. 17 ag. 2016.
<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>>
- . Filmografía. *cinacional.com*. Web. 5 my. 2017.
<<http://www.cinenacional.com/persona/albertina-carri>>
- . *Los Rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales S.A., 2007.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilación de textos. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2012. 9-42.
- . “Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones”. *Letras Hispanas*. Volume 12, 2016. Web. 20 jul. 2018.
<<http://gato-docs.its.txstate.edu/jcr:adc6a560-7e5c-4363-a836-e3ec13f39cb4/2016-12-02%20Casas.pdf>>
- Cobas Carral. “Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Perez”. *Olivar*, 2013 14(20). Web. 22 sept. 2014.
<<http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v14n20/v14n20a03.pdf>>
- Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil, 2001.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, France : Éditions Tristram, 2004.

- . "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilación de textos. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2012. 85-122.
- Corbatta, Jorgelina. "Autoficción/autobiografía, migración y exilio." Wayne State University, 2010. Web. 15 ag. 2014. <<http://www.iiligeorgetown2010.com/2/pdf/Corbatta.pdf>>
- Cortiñas, Nora. "Historias de vida. Nora Cortiñas". *Agenda de las mujeres*. Web. 3 mzo. 2018. <<http://agendadelasmujeres.com.ar/paginas/cortinas.html>>
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- Darrieussecq, Marie. "La autoficción, un género poco serio". Casas, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilación de textos. Madrid: Arco/Libros, 2012. 65-82.
- de Diego, Estrella. "El Yo asalta la literatura". Winston Manrique Sabogal. *El País*. 13 sept. 2008. Web. 13 en. 2017. <http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html?rel=mas>
- "Denuncian nuevos 'asados' de funcionarios del Gobierno en la ex ESMA". *La Nación*. 2 sept. 2013. Web. 18 mzo. 2017. <<http://www.lanacion.com.ar/1616295-denuncian-indignacion-y-lagrimas-por-nuevos-asados-de-funcionarios-en-la-ex-esma>>
- Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. Web. 16 abr. 2017. <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>
- Dillon, Marta. *Aparecida*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, 1977.
- Dufays, Sophie. *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y nostalgia*. Rochester (USA): Tamesis, 2014.
- Eduarne Portela, M. "'Como escritor, no me interesa tomar partido'. Félix Bruzzone y la memoria anti-militante". Lehigh University. *A Contra corriente*, Vol. 7, No.3, Spring 2010, p. 168-184.
- Evita Montonera*. Revista oficial de Montoneros. Año 1. N°5. Jun.-jul. 1975.
- Feierstein, Daniel. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Fernández Meijide. *Eran humanos, no héroes. Crítica de la violencia política de los 70*. Buenos Aires: Sudamericana, 2013.

- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Revista Litoral* 25/26. 1969. Córdoba, Argentina : Edelp, 1998. 35-71.
- Forest, Philippe. “Ego-literatura, autoficción, heterografía”. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilación de textos. Ana Casas. Madrid: Arco/Libros, 2012. 211-235.
- . *Le roman, le je*, Nantes: Éditions Pleins Feux, 2001.
- Forné, Anna. “La memoria insatisfecha en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *El Hilo de la Fábula* No 10 (Año: 8), Universidad Nacional del Litoral, S. Fe, Argentina, 2010. Web. 10 jun. 2015.
<<http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/HilodelaFabula/article/view/1947/2961>>
- Garibotto, Verónica y Antonio Gómez. “Más allá del ‘formato memoria’: la repostulación del imaginario postdictatorial en *Los rubios* de Albertina Carri”. *University of Pittsburgh. A Contra corriente*, Vol. 3, No. 2, Winter 2006 / Invierno 2006. 107-126. Web. 10 ag. 2013. <<http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente>>
- Gasparini, Philipe. *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.
- Gasulla, Luis. “¿Qué pasó con Jorge Julio López?” *Infobae*. 18 sept. 2016. Web. 13 my. 2017.
<<http://www.infobae.com/opinion/2016/09/18/que-paso-con-jorge-julio-lopez/>>
- Gatti, Gabriel. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Genette, Gérard. *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- . *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Gergen, Kenneth J. “Del yo a la relación personal”. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidón, 2006a. 197-236.
- . “Renovación del yo y autenticidad”. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidón, 2006b. 273-307.
- Gómez, Pedro Arturo. 10º Congreso REDCOM. “Conectados, Hipersegmentados y Desinformados en la Era de la Globalización.” Salta 4, 5 y 6 sept. 2008. Universidad Católica de Salta. Web. 10 sept. 2015.
<http://metamentaldoc.com/24_La_subjetividad_en_el_nuevo_documental_pol%EDtico_argentino_Pedro_Arturo.pdf>

- Gorodischer, Julián. "Un punto de vista menos". *Página 12*. 6 abr. 2008. Web. 15 sept. 2016.
<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9713-2008-04-06.html>>
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2004.
- Hilb, Claudia. *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*, Madrid: Carpe Noctem, 2012.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris : Armand Colin, 2003.
- Huysen, Andreas. "Resistiendo a la memoria: los usos y abusos del olvido público", *INTERCOM*, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Porto Alegre. Brasil, 2004. Web. 9 sept. 2016.
<http://www.intercom.org.br/memoria/congresso2004/conferencia_andreas_huysen.pdf>
- Irigaray, Juan Ignacio. "El horror de los 'vuelos de la muerte' de la dictadura argentina". *El Mundo*. 16 dic. 2011. Web. 14 jul. 2017.
<<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/12/15/internacional/1323978934.html>>
- Jameson, Fredric. "De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: El caso del testimonio." *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Beverley, John y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002.129-145.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España editores, 2002.
- Kohan, Martín. "La apariencia celebrada". Revista *Punto de vista* N. 78. Buenos Aires: Siglo XXI, abr. de 2004. 24-30.
- . "Una crítica en general y una película en particular". Revista *Punto de vista* N. 80. Buenos Aires: Siglo XXI, dic. 2004. 47-48.
- La Capital*. "Declaran nulos e inconstitucionales los indultos de Menem a represores". 20 mzo. 2004. Web. 17 dic. 2016.
<http://web.archive.org/web/20040408182744/www.lacapital.com.ar/2004/03/20/politica/noticia_84817.shtml>

LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

---. *Historia y memoria después de Auschwitz*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

La Nación. “El histórico alegato de Julio César Strassera en el juicio a las juntas militares: ‘Señores jueces, nunca más’”. 2015. Web. 19 dic. 2016.
<<http://www.lanacion.com.ar/1771951-el-historico-alegato-de-julio-cesar-strassera-en-el-juicio-a-las-juntas-militares-senores-jueces-nunca-mas>>

La tribuna de los sin voz. “Con cada nieto la patria recupera su identidad”. 2016. Web. 12 abr. 2017. <<http://latribuna69.org/con-cada-nieto-la-patria-recupera-su-identidad/>>

Leis, Héctor Ricardo. *Testamento de los años 70*. Fundación TP para la recuperación del pensamiento más o menos normal, 2012.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

---. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil, 1975.

---. *Moi aussi*. Paris : Éditions du Seuil, 1986.

Levi, Primo. *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph Editores, 2005.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1986.

Logie, Ilse. “Más allá del paradigma de la memoria: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina: El caso de 76 [sic] (Félix Bruzzone)”. *Pasavento*. 3(1). 2015. 75-89. Web. 18 jun. 2018. <<http://hdl.handle.net/1854/LU-4217480>>

---. “Relatos autoficcionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal”. *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. José Manuel González Álvarez (ed.). Madrid: Iberoamericana, 2018. 59-74.

Luttringer, Paula. “Como piedras en los ojos”. *Página 12*. 23 mzo. 2012. Web. 21 my. 2017.
<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7142-2012-03-23.html>>

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1979.

Macón, Cecilia. “*Los rubios* o del trauma como presencia”. *Punto de vista N. 80*. Buenos Aires: Siglo XXI. Diciembre de 2004. 44-47.

Manfroni Carlos y Victoria Villarruel. *Los otros muertos. Las víctimas civiles del terrorismo guerrillero de los 70*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

Manrique Sabogal, Winston. “El Yo asalta la literatura”. *El País*. 13 sep. 2008. Web. 13 en. 2017.
<http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html?rel=mas>

Mignone, Emilio F. “Introducción. Aclaración de Emilio Mignone. Los decretos de indulto”. Web. 7 jun. 2016.
<http://web.archive.org/web/20020620191418/www.nuncamas.org/document/nacional/indulto_intro.htm>

Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado. Parque de la Memoria. Registro de víctimas. Web. 12 feb. 2017.
<<http://basededatos.parquedelamemoria.org.ar/registros/4790/>>

Museo de la memoria. “Hallan en Tucumán restos de cuerpos quemados”. 30 sept. 2011. Web. 14 jul. 2017. <<http://www.museodelamemoria.gob.ar/page/noticias/id/292/title/Hallan-en-Tucum%C3%A1n-restos-de-cuerpos-quemados>>

Navarro, Justo. “El Yo asalta la literatura”. Winston Manrique Sabogal. *El País*. 13 sept. 2008. Web. 13 en. 2017.
<http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html?rel=mas>

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Nouzeilles, Gabriela. “Postmemory cinema and the future of the past in Albertina Carri’s *Los Rubios*”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 14, No. 3 Dec. 2005. 263-278. Web. 4 oct. 2014.
<<http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/13569320500382500?needAccess=true>>

Nunca Más. Informe Conadep. Web. 14 oct. 2015.
<<http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>>

Página 12. “Otro nieto recupera su identidad”. Buenos Aires, 2009. Web. 12 abril 2017

Parlamentario.com. “Se cumplen 12 años de la anulación de ‘las leyes del perdón’”. 2015. Web. 17 dic. 2016. <<http://www.parlamentario.com/noticia-85326.html>>

Perez, Mariana Eva. *Diario de una princesa montonera -110% verdad-*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2014.

- Poe, Edgar Allan. "La carta robada". Ciudad Seva. Web. 25 jun. 2016.
<<http://ciudadseva.com/texto/la-carta-robada/>>
- Pozuelo Yvancos, José María. "'Figuración del Yo' frente a la autoficción". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Ana Casas, compilación de textos. Madrid: Arco/Libros, 2012. 151-173.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos. Figuras del auto en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2009.
- Punte, María José. "Juguetes y ritos: trabajo de duelo en *Los Rubios* de Albertina Carri". VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Sedici Repositorio Institucional de la UNLP, 2009. Web. 18 sept. 2016.
<<http://hdl.handle.net/10915/17485>>
- Punto de vista*. Archivo histórico de revistas argentinas. Web. 15 sept. 2015.
<<http://www.ahira.com.ar/revistas/pdv/pdv81.php>>
- Quilez Esteve, Laia. "Autobiografía y ficción en el documental contemporáneo argentino: *Los rubios* y *Papá Iván*". 2010. Web. 15 jun. 2014. <http://documusac.es/wp-content/uploads/2010/10/Autobiograf%C3%ADa-y-ficci%C3%B3n-en-el-documental-contempor%C3%A1neo-argentino_LOS-RUBIOS-Y-PAPA-IVAN.pdf>
- Ragazzi, Bruno. "Autoficción y trabajo de memoria en La casa de los conejos [sic] de Laura Alcoba". *Orbis Tertius*, 2013, XVII (19), 126-134. Web. 10 jul. 2015.
<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv18n19a10/4871>>
- Reato, Ceferino. *Disposición final. La confesión de Videla sobre los desaparecidos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2012.
- . Operación Traviata. *¿Quién mató a Rucci?* Buenos Aires: Sudamericana, 2009.
- Revista *Punto de Vista* N. 78. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Revista *Punto de Vista* N. 80. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Robles, Raquel. *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Saban, Karen. "Inflexiones literarias en la materia del tiempo. Dos novelas argentinas sobre escritura y memoria". *Orbis Tertius* 16(17). Universidad Nacional de la Plata. 2011. Web. 25 jun. 2015.
<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr4928>>

- Said, Edward. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales seleccionados por el autor*. Madrid, Debate. 2005. Web. 19 abr. 2017 <<http://ebiblioteca.org/?/ver/93514>>
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2005.
- . “Una condición de búsqueda” –Félix Bruzzone por Beatriz Sarlo–, Editorial Tamarisco. 2008. Web. 5 nov. 2016 <<http://hojasdetamarisco.blogspot.ca/2008/12/una-condicin-de-bsqueda.html>>
- Semán, Ernesto. *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori, 2011.
- Seoane, María y Héctor Ruiz Núñez. *La noche de los lápices*. Buenos Aires: Contrapunto, 1986.
- Sosa, Cecilia. “Kinship, loss and political heritage: Los topos and Kirchner’s death”. *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship. The performances of blood*. Rochester, NY: Tamesis, 2014. 129-150.
- . “Undoing the cult of the victim: *Los Rubios, M* and *La mujer sin cabeza*”. *Queering acts of mourning in the aftermath of Argentina’s dictatorship. The performances of blood*. Rochester, NY: Tamesis, 2014. 51-80.
- Strassera, Julio César. “El histórico alegato de Julio César Strassera en el juicio a las juntas militares: ‘Señores jueces, nunca más’”. *La Nación*. 27 feb. 2015. Web. 8 jul. 2015. <<http://www.lanacion.com.ar/1771951-el-historico-alegato-de-julio-cesar-strassera-en-el-juicio-a-las-juntas-militares-senores-jueces-nunca-mas>>
- Taylor, Diana. “‘You Are Here’: H.I.J.O.S. and the DNA of Performance”. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham, NC, USA: Duke University Press, 2003. 161-189.
- Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa, 2004.
- Toro, Vera; Sabine Schlikers y Ana Luengo (eds.). *La obsesión del Yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana, 2010.
- Trapiello, Andrés. “El Yo asalta la literatura”. Winston Manrique Sabogal. *El País*. 13 sept. 2008. Web. 13 feb. 2017. <http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html?rel=mas>
- Traverso, Enzo. *Le passé, modes d’emploi – histoire, mémoire, politique*. Paris: La Fabrique éditions, 2005.

Trímboli, Javier. “Los rubios [sic] y la incomodidad”. Escuela de Capacitación CePA. 18 feb. 2006. Web. 15 mzo. 2018.
<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/conferencia_trimboli_los_rubios.pdf>

Urondo Raboy, Ángela. *¿Quién te creés que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

Vagliati, Rita. “Mamá decía que papá era el Demonio”. Entr. Carlos Rodríguez y Carolina Uribe. 14 ag. 2005. Web. 15 mzo. 2018.
< <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-55071-2005-08-14.html>>

Vezzetti, Hugo. “Conflictos de la memoria en la Argentina. Un estudio histórico de la memoria social”. 2007. Web. 11 jun. 2015.
<<http://historizarelpasadovivo.cl/downloads/vezzetti.pdf>>

---. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

---. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

Vilain, Philippe. *L'autofiction en théorie, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*. France: Les Éditions de la transparence, 2009.

Yúdice, George. “Testimonio y concientización”. *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Beverley, John y Hugo Achugar. Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2002. 221-242.

Filmografía:

Argentine, les 500 bébés volés de la dictature. France 5. Web. 23 sept. 2017.
<<https://www.youtube.com/watch?v=JumjgHbBavA>>

Barbie también puede estar triste. Dir. Albertina Carri. 2001. Web. 11 mzo. 2017.
<<https://vimeo.com/79911438>>

El diálogo. Graciela Fernández Mejjide - Héctor Ricardo Leis. 2013. Web. 9 dic. 2017.
<<https://vimeo.com/95210051>>

El premio. Dir. Markovitch, Paula. 2011. Web. 27 feb. 2016.
<https://www.youtube.com/watch?v=rC_DFQ_W7FQ>

Infancia clandestine. Dir. Benjamín Ávila. 2012. Web. 8 sept. 2016.
<<https://vimeo.com/89468331>>

La noche de los lápices. Dir. Héctor Olivera. 1986. Web. 23 oct. 2015.
<<https://www.youtube.com/watch?v=gOhkQ7JZV0k>>

Los rubios. Dir. Albertina Carri. Contenido del Programa, Arte y Fotografía. Industria Argentina, [2005 (2003)]. DVD.

Papá Iván. Dir. María Inés Roqué. 2004. Web. 16 oct. 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=3oq8t__d22Y>

The oficial Story (La historia oficial). Dir. Luis Puenzo. Koch Lorber Films. 1985. DVD.